أحمد شوقى

مسرحيات شوقى
بين الإمارة المزعومة
والدراما المفقودة

المؤلف
فايز على

مقــدمــة

يعد أحمد شوقي (١٨٦٨ ـ ١٩٣٢ م) واحداً من الشعراء البارزين في تاريخ ادبنا العربي الحديث ، ولما كان موضوع هذا البحث هو المسرح الشعري الذي كتبه شوقي ، فإن ذلك يقتضي دراسة عنصرين رئيسين ، وهما تحليل البناء الدرامي لمسرحيات شوقي الشعرية ، ونقد اسلوب تعبيره الشعري .

وينطوي الموضوع الأول ـ وهو تحليل البناء الدرامي لمسرحيات شوقي ـ على عدة نقاط ، سنبينها إجمالاً فيما يلي :

أولا :

مادة أعمال شوقي المسرحية ، وهي التاريخ ، الذي سنبين أن شوقياً فهمه فهماً عاطفياً، أبرز من خلاله دور البطولة النسائية في صنع التاريخ ، الأمر الذي جعله يختار فترات الاضمحلال في تاريخ الشعب المصري أحيانا كما فعل في مسرحية " علي بك الكبير " ، وجعله ايضا يعدد موضوعات مسرحياته ، فيخرج بالتالي عن الوحدات المسرحية التقليدية وهي وحدات الزمان والمكان والموضوع .

ثانيا :

تحليل الشخصيات المسرحية :

وفي هذا المبحث ندرس معايير الشخصية المسرحية الجيدة ، ونظهر إلى أي مدى نجح شوقي في تصوير شخصياته . وسنرى أن إفراط شوقي في اعتبار الاهداف الاخلاقية طغى على صنعته الفنيه ، فبدت شخصياته أحيانا غير مجسمه وغير مقنعه ، وبدت استجاباتها للاحداث وردود أفعالها مهتزة، يعوزها الإتقان . كما بالغ شوقي أحياناً أخرى مبالغة شديدة، فقدم لنا أنماطاً من الشخصية المثالية التي يصعب وجودها في عالمنا .

ثالثا

أسلوب الحوار ، وهو متنوع ، منه الحوار الذاتي (المونولوج) أو حوار الشخص مع نفسه ومنه الحوار مع الآخر (الديالوج) ، ولكن مقاطع الغناء والرقص تعترض الحوار المسرحي ، كما هو الحال في مسرحية " مجنون ليلى " مثلاً .

إلا أن أمثلة جيدة للحوار الذي يطور الموقف الدرامي تتبدى في بعض مسرحيات شوقي ، وسترد الإشارة إليها ، وإلى الدور السلبي الذي لعبه الرقص والغناء عموماً في مسرحياته ، إذ أدى ذلك إلى تهافت البنيه المسرحيه ، وعدم اتصال المواقف .

رابعاً

عنصر الصراع ، وعادة مايعمد شوقي إلى إبراز الصراع بين القوى المتناحرة ، كالخير

والشر ، وهو فى مسرحياته صراع مباشر ، لاينطوى على تصور كونى أو فلسفة عميقة ينهجها المؤلف . وهكذا تنتهى مسرحيات شوقى بانتصار قوى الخير ، وهذا مايتوقعه القارئ على أية حال .

خامساً :

المواقف الحاسمة فى مسرحيات شوقى :

ونعنى بها المواقف الانقلابية ، تلك التى تنشأ عن نمو الأحداث المستمر ، وتقربنا إلى النهاية، بل وتوحى بها إلينا ، وفى تضاعيف هذا البحث تتبع تحليلى لتلك المواقف .

سادساً :

النهاية فى مسرحيات شوقى ، وهى كما سنرى انتصار الخير على الشر ، وسنبين فى هذا المبحث خلافنا مع الدكتور محمد مندور ، الذى يعرض آراء ناقدة عن مسرح أحمد شوقى، كما نظهر دور " التعرف " ـ وهو أن يكتشف الشخص أو البطل المسرحى أشياء كان يجهلها ويؤدى هذا الاكتشاف دوراً مسرحياً هاماً ، إذ تترتب عليه عادة نهاية المسرحية ، وسنرى أن شوقياً لم يحسن استخدام هذا العنصر الدرامى " التعرف " كما نبين نهايات المسرحيات الشوقية : كيف تنشأ ؟ وبم توحى : بالشقاء أم بالسعادة ؟

سابعاً :

الوحدات المسرحية التقليدية ، وهى الزمان والمكان والموضوع ، كيف عرفها الفيلسوف " أرسطو " ، وكيف تجاهلها شوقى فى أغلب الأحيان . وسيتبين لنا أن تجاوز شوقى لهذه الوحدات التقليدية أضعف تأثير أعماله المسرحية إضعافاً ، وقلل من إيحاءات مواقفها .

أما الموضوع الثانى فى هذا البحث فهو دراسة نقدية مختصرة لأساليب التعبير الشعرى فى مسرحيات شوقى ، تبدى لنا جيدها ورديئها ، وتطلعنا على أسباب الجودة والرداءة . وسنرى أن الصياغة الشعرية الركيكة التى استخدمها شوقى فى بعض الأحيان تولدت عن قصور معايشته للمواقف التى أراد التعبير عنها .

أما المسرحيات التى تناولناها فى هذا البحث فهى " قمبيز " و" مصرع كليوباترا " و " عنتره " و " على بك الكبير " و " مجنون ليلى " و " الست هدى " ، ونأمل أن نقدم عنها دراسة نقدية هادفة ، قوامها تحليل النصوص المسرحية ، واعتبار المعايير الفنية دون ما محاباه أو جور .

الباب الأول

البناء الدرامي لمسرحيات شوقي

الدراما كالعمارة ، فإذا كانت البنية المعمارية قوامها تشكيل المادة الصماء من صخر وخلافه ، فإن البنية الدرامية تشكيل للتجارب الإنسانية ، والتشكيل يتطلب المقدرة الكافية والجهد الواعي اللذين يبذلهما الفنان .

ولا مفر – ونحن بصدد تلك الدراسة – من أن ندرس مادة العمل المسرحي أي المصدر الذي استقى منه شوقي مكونات مسرحه ، وهذا هو أول العناصر التي نعالجها في هذا الباب . ويتلو هذا تحليل لمقدرة شوقي على تصوير شخصيات مسرحه ، إذ أن الشخصيات تعد قوام الرواية والمسرحية . ثم نستعرض أسلوب الحوار المسرحي في مسرحيات شوقي التي سبق أن ذكرناها ، موضحين عناصر الصراع في كل منها ، ومنوهين إلى المواقف الحاسمة فيها ، فضلاً عن النهايات التي أفضت إليها تلك المواقف . ثم نناقش أخيراً مدى التزام شوقي بوحدة الزمان والمكان والموضوع ، غير متحيزين لوجهة النظر الارسطية في هذا الموضوع .

أولاً : مادة العمل الفني في مسرحيات شوقي

إن غالبية المسرحيات الشوقية أعمال تراجيدية (مأساوية) ، بينما لم يقدم شوقي إلا ملهاة (كوميديا) واحدة أو اثنتين . أما المآسي التي ألفها فمستوحاة من تاريخ مصر سواء في العصر الفرعوني أو في العصر العربي . وأما الملهاة الشهيرة التي قدمها شوقي ، وأسماها " الست هدى " فتعد عملاً معبراً عن مثالب الحياة الاجتماعية في زمانه ، أي في بداية هذا القرن ، وربما كان هذا سبباً لتسميتها هذه التسمية العامة.

والناظر في التراجيديات الشوقية يعرف أنها تشمل مآسي سياسية وأخرى غرامية وفي كل من النوعين تلعب العواطف البشرية دوراً هاماً . من أمثلة التراجيديات السياسية " قمبيز " و " كليوباترا " و " على بك الكبير " . أما قمبيز فهو ذلك العاهل الفارسي الذي غزا مصر على رأس جيش جرار عام ٥٢٥ ق . م وأعمل التخريب في معابد الفراعنة القديمة. وأما كليوباترة فكانت آخر الملوك اليونانيين الذين تبوّءوا عرش مصر، وقد انتحرت هذه الملكة عام ٣١ ق . م إثر حرب مروعة ضد روما خرجت منها صفر اليدين. على حين استولى علي بك الكبير على عرش مصر إبان حكم الأتراك، إذ بسطوا نفوذهم آنذاك على مصر. ص٣.

وأما التراجيديات الغرامية فمنها " عنترة " و " مجنون ليلى " وكلاهما مستنبط من قصص الغرام العربية الشهيرة في شبه جزيرة العرب .

والملاحظ أن قمبيز وكليوباترا وعلى بك الكبير شخصيات تاريخية لاقت هي نفسها مصيراً تعساً ، إذ انتحر الأولان ، وقتل الثالث خيانة بأيدي أتباعه الغادرين ، كما لاقت مصر في عهود أولئك الملوك الثلاثة هزائم عسكرية وسياسية ، وهكذا لم يكن مصير مصر آنذاك أفضل من مصير أولئك الحكام ، إذ كان كلاهما مصيراً مأساوياً أتاح لشوقي مادة طيبة طيعة لمسرحه .

ولابد من الإجابة على هذا السؤال كيف صور شوقى تاريخ مصر فى مسرحياته ؟ وبمعنى آخر هل كان هدف شوقى هو الواقعية التاريخية ؟ أم أنه عرض التاريخ من وجهة نظره هو ؟ وللإجابة عن هذا السؤال لابد من الاعتراف بأن شوقيا أضفى نظراته الخاصة وتأويلاته الشخصية على أحداث التاريخ ووقائعه هادفاً إلى الدفاع عن بعض القيم الأخلاقية والمعايير الجمالية .

والمطالع لمسرحيات شوقى يشعر أنه يقرأ التاريخ الحقيقى ، وحرص شوقى على التقيد بالإطار التاريخى فى مسرحياته هو الذى أباح له ـ فيما نرى ـ الخروج على الوحدات المسرحية التقليدية : وحدة الزمان والمكان والموضوع ولنأخذ مسرحية " على بك الكبير " على سبيل المثال ، وسنجد أنها لا تصور أمداً زمنياً محدداً من حياة ذلك الحاكم الطموح ، الذى أراد أن يستقل بحكم مصر شاقاً عصا الطاعة على دولة الأتراك ، بل إن الرواية تتناول جوانب متعددة من حياة على بك ، فتقدمه لنا مصلحاً لبلاده عاملاً على نهضتها ، وتصوره إنساناً خيراً صالحاً حتى أنه اصطنع ابنين لنفسه وهما محمد ومراد ، وتحكى الرواية كذلك زواجه بآمال ، تلك الجارية الكريمة التى أعتقها على الكبير ، ثم نعرف شيئاً عن محنته وفراره إلى صاحبه ضاهر العمر الذى أقام آنذاك بالشام ،ولا نزال مستمرين فى رحلتنا مع على بك ، منتقلين من مكان إلى مكان ، الأمر الذى يستغرق سنين طويلة حتى نشرف على نهاية على بك المحزنة . فإذا بنا نخرج بالضرورة عن وحدة الزمان المسرحى ، التى حددها أرسطو بأربع وعشرين ساعة

ولا تقتصر الرواية على الإخبار عن حياة على بك بحلوها ومرها . بل تصور لنا في نفس الوقت جوانب من حياة المجتمع المصرى آنذاك ، إذ تعرض مشكلة الرقيق واصفة أحوالهم وينجح شوقى فى أن يجد صلة بين مشكلة الرق وحياة بطل مسرحيته على بك ، الذى كان بدوره رقيقاً ، وأصر على الزواج بجاريه نبيلة أخلاقها تدعى آمال وهكذا ظهرت معالجة مسألة الرق كخلفية ضرورية لتصوير حياة على بك نفسه لم يعالج شوقى إذن برهة يسيرة من حياة على بك ، ولاموقفاً هاماً من مواقفه وحسب ، بل آثر أن يوسع من الإطار الزمنى والمكانى لروايته لتشمل حوادث ومواقف متعددة

وإذا كان شوقى قد التزم بالإطار العام لحقائق التاريخ وتتابع حوادثه. فإن التزامه لم يكن حرفياً ولا كلياً ، إذ حرص شوقى على إضفاء تصوراته الشخصية . وتأويلاته العاطفية الحالمة ، وإن ذلك ليتبدى مثلا فى تصرفات أبطال مسرحياته . الذين يتسمون بروح الفدائية والتضحية ، كما أن شوقياً يعلى من شأن الغرام ، الذى يلعب دوراً رئيسياً فى توجيه سلوك أولئك الأبطال ، ومن ثم فى صنع التاريخ فى تلك الفترات الحرجة التى مرت بها مصر إبان حكم قمبيز وكليوباترا وعلى بك

ولايكفى للدلالـة على صحـة ما ندعيه أن نرجع إلى عناوين روايـات شوقى ، بل يكفى أن نمعن فى دراسة موضوعهـا أى إمعان . فها هـو أنطونيوس يهيـم بكليوباترا هياماً يفضى به إلى الهزيمة أمام أسطول أوكتافيوس فى موقعة أكتيوم البحرية . ويعنينا فى هذا المعرض أن شوقيا ركز على تبيان دور كليوباترا ، تلك المرأة الذكية ، التى لم تدع أنطونيوس حتى أوقعته فى شراك حبها طامحة إلى تحقيق تطلعاتها السياسية ، ويضرب شوقى صفحاً عن تقديم أية مبررات موضوعية لتلك الهزيمة التى لقيها أنطونيوس ، وهى مبررات عنى بدراستها المؤرخون، وكأن بشوقى يتجافى عن ذكر الحقيقة حتى يتسنى له أن يقدم تصوره المقترح .

وفى مسرحيـة " قمبيز " تلعب نتيتاس ابنة أبريـاس المقتـول دور البطولة ، وإنما بطولتها تضحيتهـا بسعادتها الشخصية ، إذ تقدمها قرباناً على مذبح الزواج من قمبيز الملك الفارسى الطاغية ، هادفة من وراء ذلك الإيثار إلى تعويق الفرس عن غزو مصر .

كذلك تقـوم آمـال بدور بطـولى فى مسرحيـة " على بك الكبير " ، فهى جاريـة متمـردة ، تطالب بحريتهـا ، وتصير فيمـا بعد زوجاً وفياً لملك مصر نفسه . وهنالك لا تنسى آمال رغـم ارتقاء مكانتها رفيقاتها من الجوارى ، فتحسن إليهن ، ولا تتعالى عليهن .

يمكن القـول إذن إن نتيتـاس و آمـال قد خدمتا وطنهمـا ، وإن اختلفت التضحيـات التى قدمتها كل منهما .

وشأن البطـولة النسائيـة فى " عنترة " و " مجنون ليلى " شأنها فى المسرحيات الثلاثة السابقـة . فعبلة فى روايـة " عنترة " ليست هى " عبلة التاريخيـة " ، بـل هى فتـاة تواجـه تحديات المجتمـع ، وهى تصر على حبها لعنترة إصراراً يجعلها تفر مع حبيبها إنقاذاً لحبهما الشهير ، رغم أن والدها وأخويها قد وقفوا ضد رغبتها .

وهذه " ليلى " - وإن صـورها شوقى شخصية محافظة على التقاليد البدوية التى تحدتها عبلة - تلعب أيضاً دور البطولة ، ولكنهـا لا تفر مع حبيبها كما فعلت عبلة ، بل على النقيض من ذلك تتمسك ليلى بعـادات المجتمع البدوى الذى يرفض الحبيب إذا شبب بحبيبتـه ، وترفض الزواج من " قيس " .

بمقارنة سياق الأحداث فى كل هذه المسرحيـات بالحقائق التاريخية نكتشف أن كل أولئك البطـلات لعـبن دوراً عظيماً مبالغـاً فيه ، الأمـر الذى يزيد من يقيننا أن شوقيـاً قد غير بعض حقائق التاريـخ ، ونحن لا نلومه ، لأنه كاتب مسرح وليس مؤرخاً . ولكن ما نطالبه به أن يعنى بتصويـر السلـوك الإنسـانى تصـويراً متقنـاً ، وأن يجـلى الصـراع الذى يعتمـل فى نفس شخصيـاته المسرحيـة وخاصـة أبطـال مسرحياته ، ذلك الصراع الذى على الأديب أن يتخذه منبعاً ثرياً لصنـع رواياته وإحكام بنائها . كم تكون لهفة المشاهد حين يتابع الصراع المحتدم

بين الانانية والإيثـار ، وبين الخير والشر ، وبين الحـق والباطـل ؟ وكـم يكون فتوره حين يرى أداء مسرحياً فاتـراً خالياً من عنصـر الصـراع بأدق معانيه ؟ إن علينـا أن نحلل أسلـوب شوقى فى تصوير شخصياته وتلك هى مهمتنا فى الفصل القادم

ثانياً : تحليل شخصيات شوقى المسرحية

الشخصيـة المسرحيـة التى يصورهـا الأديب كالشخصيـة الواقعية التى نعجب بهـا ، ونأنس إليهـا ، أو نمقتهـا أو نشعـر تجاهها بشعـور ما . إن الشخصية تجسيد لمجموعة من السلوكيات والأخلاق ، تجعلـنا نتخاطـر معها بصرف النظر عمـا إذا كانت تلك السلوكيـات قبيحة أم جميلـة ، خيرة أم شـريرة ، ومن هنا يبدأ بحثنا عن الشروط التى يجب أن تستوفيها الشخصية المسرحية الجيدة على أن نبين مدى توفرها فى الشخصيات التى قدمها شوقى فى مسرحياته .

(١) معايير الشخصية المسرحية الجيدة

وظيفة الأديب هى إعادة خلق التجارب الإنسانية ، وتصوير الطبائـع الإنسانيـة تصـويراً باهراً يمكننـا من معرفـة أعمـاق النفس البشرية وسبر أغوارهـا . والكاتب المسرحى ـ إذ يتوخى هذه الغايـة ـ يتيـح لنا قدراً من المشـاركة الوجدانية بيننا وبين شخصيـات مسرحـه خيـرة كانت أو شـريرة ، مقدما الأسبـاب الموضـوعية والنفسيـة التى تبرر أنمـاط السلـوك البشرى التى يعرضها فنعيش مثـلا صـراع العاطفـة والواجب إذ يحتدم فى شخصيـة ما ، ونحـاول تقيـيـم المواقف المشكلـة مثـل استخدام الوسائـل الشريرة لتحقيق غاية طيبة ، أو سقـوط البطل العظيـم لزلة اقترفهـا ، ولابد للكـاتب فى كل هذا من عقلية ناقدة تتيح له أن يقدم مبررات وجيهة ومقدمات تمهد لمواقف مسرحيته .

فإذا تمت مثل هذه الصياغة الفنية لعمل ما فهو عمل لاشك ناجح

الكاتب المسـرحى يقدم لنا عمـلاً جامعاً بين القيم الجمالية والأخلاقية ، هادفاً إلى تحريك مشاعرنا ، وتهذيب ملكة النفس القادرة على تذوق الخير والجمال . وقد يكون العمل الأدبى ذا هدف خلقى أسمى ، ولكنه لا يخاطب العقل والنفس ، فلا ينـزل منهمـا المنزلة المرجـوة ، فـلا خير فى عمل أدبى هـادف أخلاقياً ولكنه غير مؤثر ، لأنه يتجاهل قواعد ترابط الأحداث الدرامية . ونحن نطمئن إلى أن أجود الأعمال الفنية ـ والأدبية على وجه الخصوص ـ هـو الذى يستمتـع به المتذوق جمالياً ، ولا يعدم فيه اللذة الخلقية فى نفس الوقت . أى أن الفن ـ فى رأينا ـ يخدم الأخـلاق ـ لا بصـورة مباشرة بل مضمـرة ، وقد لا يخدمها ولا يحرم صفة الفن ، إلا أن الحالة الأولى من الحالتين هى الأفضل .

وفيمـا يلى تقييم لصنعـة شـوقى الفنية وقدرته على صياغة مواقفه وشخصياته . وإعادة

خلق الأحداث التاريخياً خلقاً فنياً مبدعاً ، وسنعرض هذه المسألة من خلال كل مسرحياته قمبيز وكليوباترا وعنتره ومجنون ليلى وعلى بك وأخيراً الست هدى " .

قمبيـــز :

في الرواية شخصيات خيرة وأخرى شريرة ، لقيت الشخصيات الخيرة نهاية سعيدة موفقة ، أو على الأقل نهاية أفضل وأكرم من تلك التى لقيتها الشخصيات الشريرة ، تلك التى قضى عليهـا القدر قضـاء وفاقاً ، فقتلت أو انتحرت . ولنـأخذ كـلاً من قمبيـز ونتيتـاس كشخصيتين محوريتين تمثلان جانبى الخير والشر .

أما قمبيز – ذلك الفاتح الفارسى – فحاكم طاغية ، يحتقر المقدسات ، ويقتل الأبرياء ، وهو مختل العقل ، ذو تصرفات غير متزنة وغير رشيدة . وتلك هى الصفات النفسية التى تميز بها قمبيز ، واستفاد منهـا شوقى فى وضـع النهاية التى يستحقا الخائنان : فانيس وتاسو ، إذ يقتلهما قمبيز فى ساعة غضب وثورة .

ففانيس هـو ذلك الـواشى ، الذى أكد لقمبيز أن زوجـه هى نتيتـاس وليس نفـريت التى يريدهـا ، كمـا أنه هو القائد المصرى (ذو الأصل اليونانى) الذى أفشى أسرار الجيش لأعداء البـلاد ، فاستحق القـتل جزاء وفاقاً لمـا قدم ، وهكذا وفى شوقى فانيس حسابه ، بيد أننا نلاحظ أمرين : الأول أن تصرفات قمبيز غير مبررة تبريراً وجيهاً ، والثانى أنها تبدو مفتعلة .

أمـا أنهـا غير مبررة فلأننا نجد طوال الرواية جرائم يرتكبها قمبيز ، لعل أبشعها البول على النار التى قدسها قومه من الفرس ، وإعدام العجل المقدس الذى عبده المصريون القدماء، وقتـل أخيـه .... بلى ، تلك هى أعـراض الاختلال العقلى والسفه الخلقى ، ولكن أين هى الدوافـع والمبررات ؟ لقد كـان أولى بشوقى أن يشرح لنـا الأسبـاب التى أدت جنون قمبيز ، فيقدم من خـلال تلك القضية عمـلاً فنياً محكماً ومؤثراً ومثيراً للجدل والتساؤل ، لاسيما أن التاريـخ هيأ لشوقى هذه الأسباب ، فقد كان معروفا عن قمبيز إدمـان السكر ، وهذه الخصلة كفيلة بأن تقنعنا بتصرفات قمبيز السالفة .

لكن ماذا فعل شوقى ؟ لقد ترك السبب الذى هيأه له التاريخ ، وقلب للتاريخ ظهر المجن ، وجعـل ينعت قمبيز بأنه يقظ .. يقظ لا تلهيه الخمر عن الغزو ! وقد تكـون مثل هذه التعبيرات البـلاغية مقبولة فى مجال الشعر قصد الكناية عن صفة ما ، أما وشوقى يؤلف مسرحيته فلنا أن نسأله .

ولنر كيف عاتبه الأستاذ العقـاد ، إذ يقول : " ..... وصفت الأخبار قمبيز خاصة بأنه كان سكيراً مدمناً ما يكاد يفيق .... فانظر كيف وصفه شوقى على لسان أحد الفارسيين :

" لكن له شغل عن الخمـــر بطول غزوته " ! " (١)

وقد كان يحق لشوقى – إذ عرفنا أنه خرج عن حرفية التاريخ والأخبار فى غير موضع – أن

يتأمل نفس قمبيز ، ويقدم تصوراً عنها يعرض من خلاله المبررات النفسية أو العصبية التى كان يمكن أن تدفع قمبيز إلى مثل تلك السلوكيات . لقد كان بيد شوقى أن يستبطن شخصية قمبيز فيعرض لنا عقله الباطن وتيار شعوره ومنطق تفكيره . .

وأما افتعال تصرفات قمبيز فلأنها كلها تدو حول سفك الدماء ، مع ما فى هذا من مبالغة ـ لاحظها كذلك أستاذنا العقاد ـ فهذا قمبيز يطعن العجل أبيس فيرديه قتيلاً بضربه واحدة من خنجره ! وهكذا يختصر شوقى أحداث التاريخ ، ويلخصها فى موقفين دعائيين متداعيين ضربة من قمبيز وميتة يتظاهر بها أبيس ، كأنه ممثل غير قدير .

ونحن نتساءل ـ فوق هذا ـ هل تلك التصرفات القمبيزية التى أوردها شوقى هى وحدها أعراض الجنون ؟ أم أن الانسان قد يكون أكثر إقناعاً بجنونه حين تصدر عنه تصرفات بسيطة لكنها غير مفتعلة ؟ فقد يتبذل ملك عظيم فى زيه فيبدو كما لو كان شحاذاً ، وهو فى هذا يقنعنا بأنه يعانى اضطراباً ما ، فنعيش معه ظروفه النفسية ، ونعمل فكرنا فى البحث عن أسباب محنته ، وهكذا تتحرك نفوسنا المفكرة ، وما حركتها إلا غرض الدراما وقصدها. والحق أننا نظل جامدين ونحن نرى جرائم قمبيز ، فلا زناد فكرنا يقدح ، ولا نفوسنا المفكرة تتحرك .

وعن " نتيتاس " نقول إنها تبدو شخصية تامة العقل ، عظيمة التضحية ، جياشة العاطفة ، ولكنها تبدو بلا صراع من المنطقى أن يعتمل فى نفس الإنسان الذى يضحى ـ صراع بين الأثرة والإيثار ، وبين الأنانية والتضحية ، فالمرء مهما بلغ إيثاره تنازعه نفسه الأمارة بعض الشئ .

على أية حال تواجه نتيتاس الطاغية مواجهة جريئة ، وتنشغل بمصالح بلادها ، متوعدة قمبيز بسوء العاقبة ، وقد حرص شوقى على أن يوضح كرم أخلاق نتيتاس زوج قمبيز فى عدة مواضع ، فهى تنصح قمبيز أن يكف عن عدوانه ، وأن يرفق بالمصريين ، فتقول له :

" عُدْ إلى الرشد ماجنت مصر يا قمـ ـبيز ما ذنب أهلها الآمنينا ؟ " ، ٢ ،

وتشيد نتيتاس بشجاعة المصريين ، معبرة عن صدق انتمائها لأهل بلادها ، فتقول عن المصريين :

" ترى أسد القتال عليه شتىً تقلدت الصوارم والحرابا " ، ٣ ،

ولا أدل على انشغال خاطرها بمصر من تلك الرؤيا المؤثرة ، التى تثير حزنها ، وتوحى إلينا بالمصير التعس الذى ستؤول إليه بلادها بعد حين . يعرض شوقى رؤيا نتيتاس هذه فى الصفحات من الواحدة والستين إلى السادسة والستين ، وفيها تقول نتيتاس :

" رأيت ليثاً أحمر الـ ـجلدة خشناً كالصفا
انقض كالصخر على الـ ـوادى فأقعى فرنا " ، ٤ ،

هذه الرؤيا تعمق معرفتنا بكرم نتيتاس وفضلها ، فضلاً عن أنها تدل على شفافية نفسها ، وقدرتها على معايشة محنة وطنها ،وإن كانت لم تكتمل بعد .

وكم تكون شجاعتها إذ تتحدى مشيئة قمبيز - وهو من هو طغياناً - فترفض المسير مع فانيس لغزو مصر ، مفضلة حب بلادها على الرضوخ لنزوة زوجها الطموح الشرير وتأبى لها إنسانيتها التامة إلا أن تصفح عن " تاسو " رغم أنه قد غدر بها ، فإذا بها تعفو عنه وقد مات قتيلاً ، فتقول :

" هـذه ميتـة عـز   إمضِ تـاس بسـلام
قـد صفحنـا لـك عن ذا   ك التجنـى والآثـام " « ٥ »

ويتسع مجال صفحها ، وتعاودها الشفقة حينما يجن قمبيز ، فترثى لمحنته ، وتدعو له قائلة :

" يا نار كـونـى حـولـه   أدركـه يا آمـون رع " « ٦ »

وقد كان حرياً بنتيتاس أن تكره قاتل أبيها ولو لأمد ما قبل أن يرق له قلبها وتصفح عنه ، فهذا هو رد الفعل الطبيعي الذى يعتمل فى نفس الإنسان تجاه المجرم ، كما كان من المتوقع أن تثور غيرتها بدرجة أو بأخرى على " نفريت " إبنه القاتل ، وأن تجزع - ولو إلى حد ما - إذ يتحطم غرامها . كل هذه العواطف كانت حرية أن تضطرم فى نفس نتيتاس مهما كانت نبالتها ، لأن الشخص النبيل ليس هو الذى يخلع عن نفسه كل عواطفه وانفعالاته ، بل هو الذى يتألم ويلتاع إذ تسمويه العواطف النبيلة طوراً ، وتنزو به العواطف الشريرة تارة أخرى ، لكنه يغلب جانب الخير فى نفسه فيكون جديراً بإعجابنا وثنائنا .

لقد صور شوقى شخصية نتيتاس فاترة خالية من كل صراع بين العواطف وأضدادها ، وأدى بنا هذا الفتور إلى عدم الاقتناع وعدم التعايش مع تلك الشخصية ، وهذا مالاحظه الدكتور محمد مندور « ٧ » ، فقرر أن شوقياً لم يثر فينا الإعجاب بنتيتاس كما لم يثر إعجابنا بشخصية كليوباترا وإن كنا نتفق مبدئيا مع الدكتور مندور ، فنحن نرى أن تصوير شوقى لشخصية كليوباترا أضعف من تصويره لنتيتاس ، إذ أن الأخيرة بدت شخصية نبيلة تدافع بالوسائل الشريفة وتضحى بنفسها فى سبيل إعلاء كلمة الحق ، أما كليوباترا فقد سولت لنفسها أن تحتال بأساليب المكر والدهاء بغية تحقيق حلمها فى التربع على عرش روما فتعزز بذلك سيطرتها على مصر ، والأهم من هذا أن كليوباترا لم تضحِ ، بل استهانت بمصالح غيرها ، وبدت لاهية عابثة

هكذا يتضح لنا أن مسرحية " قمبيز " تعبر عن انتصار الخير رغم هزيمة مصر أمام الفرس ، وهزيمة الشر رغم انتصار قمبيز ، وأن منهج شوقى قام على المبالغة فى استخدام المتناقضات ، فقمبيز شرير بينما نتيتاس وفية مخلصة ، ولم يحاول شوقى أن يبحث عن الأسباب المحركة والدافعة للسلوك الإنسانى ، لأن غرضه الأسمى كان هو تأكيد انتصار قوى الخير ، أى أن النتيجة الأخلاقية التى أرادها شوقى طغت إلى حد كبير على صنعته المسرحية فجاءت شخصيات مسرحية " قمبيز " شخصيات نمطية يحركها المؤلف ، ولا تتحرك فى إطار

درامى مكتمل .

كليـــوبـــاتـــرا :

من الصعب علينـا أن نقـول إن شخصيتى كليـوباترا وأنطونيوس خيرتـان أو شريرتـان ، فالأولى منهما على وجه الخصوص شخصية ثرىّ تصـويرها ، وأمـا الشخصيـات الشريرة مثـل أوليمبوس ، والخيرة مثل شرميون وهيلانة فدورها عموماً غير رئيسى .

أمـا شخصية كليوباترا فتفقد عنصر التـأثير ، رغم ما قامت به من أعمـال حسنـه ، ورغم بعض مواقفهـا الفذة . نعرف أن كليوباترا ماتت منتحـرة لأنهـا فشلت فى كسب أوكتافيوس المنتصر إلى صفها ، وانتحار تلك الملكة ألهم الأدباء والمؤرخين ، وكان يمكن لشوقى أن يصنع منه مأسـاة مروعة تأخذ بألباب الجماهير ، وكان يجب عليه كى يحقق هذا الهدف أن يقنعنا بأن لكليوباترا هدفـاً أخلاقياً فشلت فى تحقيقه بسبب زلة منها أو هفوة ، وحتى ينجح فى أن يثير شفقتنا عليهـا . ولكن شوقيـاً تجاهل هذه الوسيلـة الدرامية ، وأقنعنا بأن كليوباترا إنسانة متخاذلة متواكلـة ، لا تعد للأمـر عدته ، وكل خطتهـا أن تهرب من بين شقى الرحى حتى يفنى أحد الطرفـين المتحـاربين الآخر ، فتتملق المنتصر لكى تستـولى على مكاسب النصـر . وهكذا عرفنا كليوباترا فى مسرح شوقى شخصية سلبية .

ورب قائل يقول إن المأساة فى تلك المسرحية تكمن فى انتحار ملكة جميلة ، ومن يقول هذا إنما يتجاهـل قواعد المأسـاة الحقة ، ولو صـح مثل هذا القول لحق لكتاب المسرح أن يكتفوا بتصوير شخصيـات جميلة تنتحر فى نهـاية المسرحية . وإن المأسـاة الحقـة هى التى تجعلك تتعاطف مع البطـل التراچيدى وتحس بالرثـاء له لأنه لاقى نهاية تعسة لا لجرم خطير ارتكبه ، ولكن لعيب قدمه أو لسوء تدبير منـه أو لأى سبب آخر لا يجرمه إطلاقاً ، لأنه لو كان مجرماً لما تعاطفنا معه .

وربمـا أراد شـوقى أن يصـور كليوباترا ملكة ذكية تعمل لصالح مصر وتريد لها النصرة والرفعـة ، ولست أدرى ما الدور الذى قامت به كليـوباترا فى تلك المسرحيـة غير احتفالاتهـا المستديمـة بفرض أن تستميـل أنطونيوس إلى جانبهـا ، ولو قيس ذكـاء الملـوك بضخامـة احتفالاتهم لساد الناس كلهم !

وربمـا كان الأدعى إلى إثارة عطفنا على كليوباترا هو موقفها المتسامح من " حابى " الذى كان يبغضهـا ، ولكن هذا الموقف الخلقى الإيجـابى منها تجاه " حابى " لم يكن يؤثر علينا الأثر الكـافى لتغيير رأينا فيهـا ، وهو موقف غير كـاف إطلاقاً لأن يجعل منها شخصية خيرة ، لأن المأسـاة المكتملة هى أن يتغير حال الإنسان من السعادة إلى الشقاء بسبب زلة عظيمة وليس بسبب الخبث ولا الشر كمـا يقـول أرسطو « ٨ » ، فكليـوباترا تحـولت فعـلاً من السعادة إلى الشقاء ، ولكن سبب التحول لم يكن كافياً ليصنع منه مأساة حقة

أما أنطونيو الذى تحول أيضاً من نشوة النصر إلى مرارة الهزيمة فتحوله كان بسبب إمعيته التامه بإزاء كليوباترا ، وهذا عيب أخلاقى كاف للحكم على تحوله بأنه تحول غير مأساوى - أى لا يثير الشفقة - ولست أدرى كيف يسقط قائد عسكرى كفء مثل أنطونيو - سواء اعترفنا بكفاءته العسكرية أم افترضناها فى مثله ممن يقفون فى وجه أوكتافيوس في موقعة بحرية فاصلة - صريعاً لغرام كليوباترا، وكأنه ريشة تذروها الرياح ؟ إن تصوير شخصية أنطونيو تصوير ركيك باطل التأثير . ثم ألم يكن من الأوجه أن يبحث شوقى عن مبررات موضوعية لهزيمة أنطونيو تشفع له أمام القراء وجمهور مسرحه ، وتجعلهم يشفقون عليه ويلتمسون له العذر ، ويرفعونه إلى مصاف الابطال ؟ فكم من بطل هزم ولم يفقد عطف الجماهير . لكن أبطال شوقى أبطال انهزاميون ! وشوقى مولع بقصص الغرام الكلامية التى تخلو من التأثير ، وتبدو فاتره متهاوية ، وهو يجعل أنطونيو يعبر عن موقفه المتداعى والمتهاون إزاء كليوباترا ، فيقول :

" أجلْ أتبع مولاتى ولاأعصى لها أمراً " «٩»

والخطأ الذى وقع فيه شوقى أنه لم يجعلنا نشعر أن شخصياته كيانات مستقلة عن الهدف الذى يسيرها من أجله ، فأملى على مسرحياته نهايتها بغير مسوغ درامى .

تحكى رواية شوقى أن أنطونيو انتحر وفاءً لكليوباترا حزناً عليها بعدما اقترفت هى الأخرى جريمة الانتحار ، وقد ورده نعيها كذباً بغية التفريق بينه وبين حبيبته ، أى أن مجرد سماع أنطونيو لنبأ كاذب يقول إن كليوباترا قد انتحرت جعله لم يتمالك نفسه فانتحر فى التو واللحظة ! ويالها من فاجعة هشة !

لقد اعتقد شوقى أن المأساة تصوير الفواجع وحسب ، ولم يقدّر أن المأساة هى سوْق المبررات والمسوغات التى تؤدى فى النهاية إلى تفهم عميق لمكنونات النفس البشرية : غرائزها المحركة ، وعواطفها المشبوبة ، وقوتها المفكرة التى تصارع قوى الغرائز والعواطف - حتى ولو لم تنته المأساة بانتحار البطل .

<u>عنترة :</u>

أما فى رواية عنترة فنحن أمام أبطال خيرين : عنترة وعبلة وضرغام ، وأمام شريرين : صخر ومالك والد عبلة وعم عنترة ، الذى يطالب برأسه مهراً لابنته . وربما كانت شخصيات هذه المسرحية أقل إقناعاً من شخصية على بك أو كليوباترا ، باستثناء شخصية ضرغام ، وإن تكن شخصية غير محورية بالمقارنة بعنترة وعبلة على سبيل المثال . ولكننا نلاحظ بوجه عام أن شوقياً يسرف فى تعظيم شخصيته الخيرة ، والإعلاء من قدر بطولاتها وتضحيتها حتى يصل إلى حد المحال أحياناً

فلنحـلل شخصية عنترة ، ذلك الشاعر والبطل الجاهلى الذى اشتهر بكفاحه ضد العبودية وحبه لابنة عمه عبلة، ولقد صوره شوقى ذا شجاعة نادرة وبطولة عجيبة ، فالنسران الجارحان – كما يقول عنتره عن نفسه فى المسرحية – " محطمان بكفى ..... ممزقان بظفرى " « ١٠ » وأما الأسد فقد :

" تعـــايا فى يدى فذبحتـــه ، ومن ذا يرى الضرغـــام كالشـــاة يُذبـــح " « ١١ »

ولقد أبى لعنترة كرم خلاله إلا أن يعفو عن زوج ذلك الأسد ! بل إن عنترة الجريء ليقتل غضبان ، وما أدراك ما غضبان ، ولا عجب فقد صاد عنترة من الأسود أعداداً وفيرة ، يعنى " نحو ألف " – إلى آخر هذه المبالغات السخيفة التى توّجها شوقى بأن جعل عنترة عالماً ، إذ يقول

" أو تعـــالى فخذى أشـــرف ما   قلد الإنســـــان سيفى والقلـم " « ١٢ »

هكذا تصـور شوقى الشجاعة قتلاً للأسود ، وذبحاً للنسور ، ومثل تلك التعبيرات منتشرة فى مسرحيتــه ، وهى تعبيـرات مبتذلـة بعيدة عن الخيـال الشعرى الحـق ، ومجافيـة للحقائق التاريخـية . وهناك ضحالة فى تصوير المواقف ، من أمثلتها تلك الهناة التى وسم بها شوقى عنترة إذ جعله نهماً تناديه عبلة إلى الطعام

" عنتـر خذ قاسمني المجيعـا " فيجيبهـا مرحباً بقوله

" هـــاتى فقد كـدت أمـوت جوعـا " « ١٣ » وهذا الجواب فيه تهالك وضعف لا يليقان ولا يتفقان مع طباع عنترة التاريخى ، وهل عنترة إلا من قال

" ولقد أبيت على الطـوى ، وأظلــه   حتى أنـــال به كريـم المـــآكـل "

هكذا بدا عنتـرة فى مسرحيـة شوقى ، والغريب أن شوقيـاً لم يجسد لنا مشـاعر عنترة ، ذلك البطـل الأبى الذى حـارب قـومه ، وواجـه أباه الذى رفض الاعتراف ببنوته لكونه أسود اللون ، وتلك هى حقيقـة المأساة التى عاناها عنترة ، وكانت جديرة بأن تنال اهتمام شوقى ، لاسيما أن عنترة نفســه قد صــاغ هذه المأسـاة فى أبيات من شعره هو تحملنا على مشاركته ألمه والرغبة فى إنصافه ، إذ قال :

" يعيبـــون لـــونى بالســـواد جهـــالـة   ولـولا سـواد الليـل ما طلـع الفجر

فـــإن يك لـــونى أســـوداً فخصـــائـلى   بيـاض ومن كفـى يستنـزل القطـر

محـوت بذكـرى فى الـــورى ذكر من مضى   وسـدت فـلازيد يقـــال ولا عمـرو "

وكم بين تعبير عنترة وتعبير شوقى ؟ تعبير جاد مؤثر يقابله تعبير هزلى ركيك

ولئن صـور شوقى عنترة على ذلك النحو فإنه صور عبلة حازمة تجاهر والدها برغبتها فى الزواج من عنترة ، وترفض صخراً ، وتواجه المواقف بشجاعة وحزم . أما عن هواها لعنترة فتعبر عنه صراحة ، وإن كانت تدل عليه أحياناً دلال الحبيب . إذ تخاطبه قائلة

" واليـوم مـــالك فى قلبى الجـريـــح هـــوى   اليوم عنتر من أحببت قد خانا " « ١٤ »

وتأبى الزواج من صخر ، ولذلك تعاتب والدها مازحة ومتهكمة :

" يا أبى اعقـد علـى زهيـر لصخـر أو فزوّجـه يا أبـى من أخيـه " « ١٥ »

وتصر عبلة على الزواج من عنترة إصراراً ، فتقول بصراحة :

" فلـن أرضـى سـوى عنتـر ابـن العـم إنسـانا " « ١٦ »

وأما شجاعتها فناهيك بها من شجاعة ، فهى تطعن اللص وتوبخه قائلة :

" ذئب ! تعال خذ ، مت فتنة بضربة " .

تلك هى السمـات التى أبرزها شوقى فى شخصية عبلة ، وتناسى شوقى أن اختيار المرأة لزوجها ليس بالاختيار الهين ، وإنما هو من أشد أنواع الاختيار حسماً . لكن شوقياً جعل هذا الاختيار مسألة فكاهيـة ، وكـان عبلة كانت بصدد التفضيل بين نوعين من الفاكهة ، ولم تكن بمعـرض الموازنة بين شخصيتين تكن لهمـا ما تكن من مشـاعر . لقد قصـر شـوقى إذن فى التعبير عن مشاعر الأشخاص .

ولقد علـق الدكتور مندور على أحد مواقف المسرحية ، وهو هروب عنترة وعبلة معاً حفاظاً على حبهما ، وفراراً من مجتمع البادية المتزمت ، فيقول :

" ... تتم المؤامـرة فى سرعة وخفة ، كانقلاب المسـارح الهـزلية فى غير تمهيد ، ولا إظهار للأصول النفسية البعيدة التى تبرر مثل هذا الانقلاب " « ١٧ »

ولاشك أن مثل هذه الانقلابات الدرامية المفاجئة تثير غضب المشاهد والقارئ معاً ، وتخرج بهما عن إطار الإقناع بجدية المواقف وأهميتها .

كـان هذا هو تحليلنا لشخصيـة عنترة وعبلة ، وأما ضرغام فنراه شخصـاً أبياً ، تجسد مواقفـه وتصرفاتـه النبل ، فإذا به ينزع نفسـه عن غرامها بعبلة ، ويؤثر عنترة على نفسه ، ويترك له عبلة لكى يتزوجها ، ويعلن ضرغام أنه يؤثر عنترة نظراً لمكانته فى نفسـه وليس خوفاً منه ، فيقول لعنترة :

" ألست شبـلاً فتيـاً من شبولتهـا فهـل أجرب فى الرئبال أظفارى " « ١٨ »

تجاهـل شوقى فى " عنترة " تقاليد البـادية حتى أن عنتـرة وعبلة يهربـان معاً ، ولم يعن شوقى العناية الكافية بتسويغ المواقف والتمهيد لها . وننتقل الآن إلى رواية أخرى .

مجنـون ليـلى :

فى هـذه الروايـة تلعب التقـاليد البدوية دوراً هاماً – على النقيض من رواية عنترة – إذ تحـول تلك التقـاليد المتشددة دون زواج قيس من ليلى . صـور شوقى شخصية قيس تصويراً غير ذى بـال ، بينمـا تعد ليلى فى نظرنا من أقـوى الشخصيـات التى رسمهـا شـوقى فى مسرحياتـه ، فهى تستوفى شرط البطل المأساوى بغض النظر عن بعض الهنات التى نأخذها على معالجة شوقى للمواقف .

ارتكبت ليلى زلة حتمتها عليها التقاليد الاجتماعية ، وترتب على ذلك إشقاؤها . كيف حدث هذا ؟ إن ليلى لم تجـرم ، وكل ما فعلتـه أنها رفضت وساطة " ابن عوف " ، الذى طلب يدهـا لقيس ، ولـما كان قيس قد كرر التشبيب بليلى ، وتلك عادة يأباها أهل البادية ويردون لأجلها من يتقدم لخطبـة ابنتهـم ، فإن ليلى وجدت نفسهـا فى موقف حرج : إنها تحب قيساً فعلاً ، ولكنهـا لاتستطيـع أن تجابه تقاليد البادية ، ولذلك ينشأ الصـراع فى نفسها ، ويؤثر على قرارهـا وهو صراع مقنع إلى حد بعيد . تضطر ليلى إذا إلى رفض وساطة ابن عوف وترفض الزواج من قيس ، وتنصرف عنه لتتزوج من رجل طيب ولكنها لا تحبه وبذلك تكتمل مأساة ليلى وتأتى تعبيرات ليلى أخاذة معبرة ، فهى تغالب حبها لقيس ، وتريد أن تقنع ابن عـوف بأنهـا ترفض قيساً رغماً عنها ، فتخاطب بن عوف قائلة :

" فخـذ قيـس يا سيـدى فى حمـاك وألـق الأمــان علـى رحلـه
ولا يفتكـر ســاعة بالـزواج ولـو كــان مروان من رسلـه " « ١٩ »

والحـق أن " نفض الأكف من العاشقين إذا شببوا " كانت عادة راسخـة فى البيئة العربيـة ، وهاهنا " يتسع المجال لذلك الصراع النفسى العنيف " « ٢٠ » كما يقول الدكتور مندور .

وإذا كنـا نتفق مع الدكتور مندور فى تعليقه هذا ، فإننا نتفق معه أيضا فى قوله إن شوقياً " أعوزه الاستبطان الذاتى والخيال : كما أن حصيلته من الثقافة الإنسانية العامة كانت ضحلة " « ٢١ »

كان هذا عن ليلى ، وأمـا قيس فقد أراد شـوقى أن يصوره فى صـورة العـاشق المخبول أوالعاشق الذى يذهب الهوى بعقله ، ولكن انطباع القارئ للرواية شئ آخر ، فنحن نجد قيساً دائم الاضطراب والإغماء بمناسبة وبغير مناسبة وهذا الإفـراط فى تصوير مرض قيس لم يحملنا على التعاطف معه والتجاوب كما أراد شوقى ، بل حملنـا على الإشمئزاز والنفـور فى أغلب الأحيان .

إلا أنه يحـق لنا أن نقـول إن روايـة " مجنون ليلى " تعد أفضل مسرحيات شوقى ، وذلك نظراً لحسن تصويره لشخصية ليلى ، وإن عابه تصوير قيس على ذلك النحو السـابق ولننتقل إلى الرواية القادمة .

علـى بــك الكبيــر :

يتنازع بطولة المسرحية على بك وآمال ، وكلا البطلين كانت تنقصه عمليا صقل طفيفة حتى ينال رضا الجمهور الواعى . ظهر على إنساناً نبيلاً ، وبطلاً طموحاً ، وهو جدير على المستويين بالإعجاب : مستوى الإنسانية ومستوى البطولة والكفاح فى سبيـل الاستقـلال بحكـم مصـر وتحقيق نهضتهـا ، إلا أن شوقيـاً أضعف إعجابنـا بعلى بك ، فجعله ينبئنا – وهو على سرير الموت – أنه يستحق أن تحاك ضده المؤامرات نظراً لأنه دبر المؤامرات ضد أسلافه .

وعلى هذا النحو تزول شفقتنا على على بك ، ويحل محلها شعور بالرضا عن التآمر ضده جزاء وفاقاً لما قدمه ، ولكن الاهم من ذلك أن ركن العمل التراچيدى يتهاوى دفعة واحدة ، لأن المأساة تتطلب أن نشعر بالشفقة على البطل حين يجابه مصيره المأساوي ، وهذا العنصر لم يتحقق وإلا فانظر إلى على بك يقول وهو على أعتاب الموت :

« وكفرت إحسان الذين خدمتهم   حتى تجرأ خادمى وغلامى » « ٢٢ »

وهذا يعنى أنه غدر بمخدوميه ، وكذلك يغدر به خادموه ، وتلك هى المعادله التى أراد شوقى أن يحققها فى كل أعماله المسرحية غافلاً عن أن ذلك كان معول هدم لمسرحياته التراچيديه .

وينطق على بك معبراً عن معادلة شوقى مرة أخرى ، ومخاطباً قاتله :

« محمدُ .. نلّ كل ماشئت منى   وكيف أُلومك والسم فنى

أخذت الخيانة والغدر عنى » « ٢٣ »

وربما كانت مقالة على بك هذه فى نظر شوقى - تعبيراً عن فضيلته فى الاعتراف بالحق ، ولكن صياغته الدرامية على هذا النحو مدانة بلامراء ، مما يجعلنا نقتنع بما قاله الدكتور مندور :

« نخرج باردين شاعرين بأن الحساب قد سوى ، فكما غدر على بك بغيره غدر به محمد أبو الذهب » . « ٢٤ »

كما لايخلو تصوير شخصية آمال من عيب أيضاً ، وهى شخصية نرى أنها لعبت دور البطولة مع علي بك فهي شخصية بارزة بحرصها على القيم الرفيعة حتى أعتقها علي بك من الرق معجباً بإنسانيتها ، ثم تزوجها . وقد طعن شوقي آمال كما طعن علياً ، ذلك أن تعرف آمال بأخيها أفسد تأثيرها علينا . والرواية تحكى أن قاتل زوجها هو أخوها ، ولكن آمال لاتعرف هذه الحقيقة إلا مؤخراً . وقد كانت جديرة بأن تعنف أخاها وتدينه لما أجرم فى حق سيده على بك ، ولكن ماحدث فى المسرحية غير هذا ، فما أن علمت آمال بأن القاتل أخوها حتى نسيت حزنها وشملها الحنين لأخيها ، فعفت عنه دون ترو ولا تدبر .

ونحن نسأل : كيف يحق لآمال تلك المرأة الفاضلة - كما رأيناها طوال المسرحية - أن تنهى المسرحية بهذا الموقف الضعيف المدان ، فتعيش فى سلام ووئام مع قاتل زوجها ؟ حتى ولو كان أخاها ؟ وأى فضل للأخوة فى نظر شوقى إن لم يكن فى رعاية نفوس الناس وأرواحهم ؟

نحن نرى إذن أن التعرف - تعرف آمال على قاتل زوجها على بك واكتشافها أنه أخوها - لم يؤد دوره ، إذ ترتب على ذلك التعرف انقلاب مفاجئ غريب غير مقنع ، وتحول من الكراهية المطلقة للقاتل الى العطف المطلق عليه ، وهذا التحول ينافى الأخلاق ويتعارض مع الفضيلة .

ورغم هذا يرى الدكتور مندور أن تعرف آمال على أخيها لم يضعف الأثر التراچيدى ، بل إن الذى أضعفه هو فشل شوقى فى إقناعنا فى العطف على على بك كما قلنا . وليست هذه هى النقطة الوحيدة التى نختلف فيها مع ذلك الناقد الكبير ، بل إن هناك خلافاً آخر بيننا ، فهو لايشرك آمال فى البطولة الرئيسية كما أشركناها نحن .

هكذا قضت مواقف أبطال المسرحية الضعيفة على إعجابنا بهم ، وبذلك لاتسلم مسرحية على بك الكبير من النقد شأنها شأن أخواتها الأخريات .

ولنتناول الآن مسرحية أخرى .

الســـت هـــدى :

المسرحية حوار بين هـدى وجارتها زينب ، تحكى لنا من خلاله عن أزواجها الكثيرين وأطماعهم ، فقد سبق للسيدة هـدى الزواج من أناس لم يقترنوا بها، حباً لها، بل طمعاً في مالها، وماتملكه من حطام . إن هؤلاء الازواج إذن شرهون لعرض الحياة الدنيا ، والشره داء أخلاقى ، إذن فهم شريرون ، ولما كانت الكوميديا الحقة كما بيّن أرسطو - هى التى تحاكى الادنياء ، الذين تكون دناءتهم مضحكة وقبيحة ولكنها غير مؤذية ، إذن فشخصيات أولئك الأزواج لاتنهض بغاية الكوميديا .

إن المسرحية تقدم لنا مصائب جمة ألمت بالسيدة هـدى ، وإن كان أسلوب عرضها هزلياً مضحكاً ، فهو مؤذ للشعور السوى ، وضار بالمشاعر المعتدلة . ولايحق لنا بحال من الأحوال أن نضحك لما يصيب الناس من آلام . نحن نضحك إذ نرى طفلاً يريد أن يبتاع شيئاً ثميناً بقروش قليلة لأننا نعلم أن الطفل لايدرك قيمة الاشياء ، بيد أننا ننتقص المرء بالغ الحلم إذا فعل مثل صنيع الطفل ، ونصفه فى هذه الحالة بالشره ، ذلك أن القصد السئ متوفر فى فعله هكذا قدم لنا شوقى فى هذه المسرحية نوعاً من الفكاهة السيئة الشريرة ، ومع هذا نال إعجاب مندور ، ذلك الذى يقول ممتدحاً شوقياً :

«والموضوع كما لخصناه مضحك بطبيعته ، كما أن الضحك فيه له مغزاه الاخلاقى والاجتماعى ، إذ يعالج مشكلة قبيحة من مشاكل حياتنا» «٢٥»

والناقد لم يفرق فى تقييمه للمسرحية بين القبيح والشرير ، أو بين القبيح الضار وغير الضار .

عرضنا تقييماً مختصراً لمسرحيات شوقى ، كان فيه بيان لمدى إتقان شوقى لتصوير شخصياته ، وقد أخذنا عليه تجاهله لتصوير المشاعر النفسية المصاحبة للمواقف ، وتركيزه على فرض نظريته الخلقية على النص المسرحى ، فحرص كل الحرص على معاقبة المسئ وإثابة المحسن دون مافطنه الى أصول الدراما ، وترتب على هـذا أننا لم نقتنع بشخصيات مسرحه كل الإقناع . وفيما يلى نقيم الحوار المسرحى فى مسرحياته السابقة .

ثالثـــاً : أسلـــوب الحـــوار

استخدم شوقى الحوار الذاتى (المونولوج) والحوار بين الاشخاص (الديالوج) لصياغة المواقف ، إلا أنه كثيراً مايزج بالمقاطع الغنائية تلو المقاطع ، وقد ينجح بهذه الاساليب المتنوعة حين يحسن الربط بينها ، وقد يتعثر فيفسد تأثير مواقفه . ولقد أعطى شوقى مسرحياته طابعاً غنائياً على أية حال .

أما الحوار بين الاشخاص فأحياناً مايبلغ حد الاثارة ، واحياناً مايهبط الى حد التفكك . وكم بلغ شوقى درجة الاجادة حينما جسم يأس كليوباترا عبر حوارها مع انوبيس ، وكم بلغها أيضاً فى الموقف الذى ترفض فيه ليلى وساطة بن عوف كما عرضناه آنفاً ،وفى مواقف مماثلة فى رواياته الاخرى . فالحوار بين كليوباترا وانوبيس حوار متطور نام يطلعنا على مايدور بخلد كليوباترا ، وماتنوى فعله ، وما تحسه من يأس :

« كليوباترا : وماعضة الناب ؟

أنوبيس : وخزأخفّ وأهون من وخزات الإبر

كليوباترا : وماشبح الموت ؟

أنوبيس : ماذا أقول ؟

كليوباترا : تمثّله لى كأنْ قد حضر . . » « ٢٦ »

وفى رواية " على بك " يفيض حديث آمال باللوم والتقريع على أبيها النخاس الذى يريد بيعها لقاء دراهم معدودة ، وتتطور دهشتنا لجرأة آمال وتطاولها إلى إعجاب برفضها لحياة الرق ومافيها من امتهان للإنسانية :

فها هى آمال تخاطب النخاس مصطفى اليسرجى قائلة :

« أبى أنت تمضى بى وتحملنى كالشاة ! هذا لعمرى أعظم العار » « ٢٧ »

آمال « قف أنت عبدُ المال ياأبتى تلقى البرئ لأجل المال فى النار»

وتشهد المسرحية تطوراً كبيراً طرأ على شخصية النخاس إذ اكتشف ذات مرة أنه يبيع أبناءه أنفسهم ، فيقول نادماً على شرهه لجمع المال وإنْ دفع بأبنائه عوضاً عنه :

« لولاك ـ أى لولا المال ـ مابعت أبنائى فما كبدى

من الحديد ولا قلبى من الحجر »

إن مثل هذه الأمثلة من الحوار الإيجابى الذى يدفع الحدث الدرامى لينمو ويتطور ـ تحمل دلالة واضحة على أخلاق قائلها ، وحالته الوجدانية ، وتحوله من موقف إلى موقف ، فضلاً عما يتوفر لها من استواء فى العبارة وسلاسة .

أما الحوار الركيك فمصدر ركاكته سوء دلالته على الموقف ، أو عدم تأديته إلى الغاية الدرامية المرجوة ، أو اقتصاره على الإخبار عن الحدث التاريخى وحسب . وفى تحليلنا لأسلوب التعبير الشعرى عند شوقى نبين ضمناً أمثلة من الحوار الردئ فى مسرحيات شوقى .

أما المونولوج فقد توسل به شوقى لوصف حالات الاضطراب والمعاناة التى تعيشها شخصيات مسرحه ، فها هو على بك الكبير يهم بالرحيل عن مصر ، فيصوره شوقى نادماً أسفاً إذ يفارق آمال ووطنه ، بينما نرى قمبيز يناجى نفسه قبيل يهم بالانتحار ، فيكاشف نفسه بأنه إنسان غادر وشرير ، وهذه المكاشفة تخبرنا بالتحول الذى طرأ على سلوك ذلك الطاغية الشره إلى سفك الدماء .

وفى رواية « مجنون ليلى » - وقد علمنا أن ليلى رفضت الزواج من قيس، لانه شبب بها، وكانت راغمة فى رفضها - تعاتب ليلى نفسها وتلومها على تسرعها ورفضها وساطة المصلحين بينها وبين قيس ، فتقول :

« مالى غضبت ! فضاع أمرى من يدى   والأمر يخرج من يد الغضبان
قالوا انظرى ماتحكمين ، فليتنى   أبصرت رشدى ، أو ملكت عنانى . . » «٢٨»

هذا مثل طيب للمونولوج المؤثر فى تطور الدراما تطوراً يفضى بها الى نهايتها المنطقية المقنعة ، وقد يؤخذ على شوقى أنه أسرف فى إطالة المونولوج فى مسرحياته الامر الذى ترتب عليه إضعاف الاثر الدرامى ، وتفكك العمل الفنى ككل،وقد طرح هذه الملاحظة الناقد الدكتور مندور

وأما المقاطع الغنائية مدروسة من وجهة النظر الدرامية فمنها كذلك الجيد والردىء ، فالغناء الذى يبوح فيه الشخص بآلامه أو أمانيه يقوى بلا شك بنية الدراما ، ويعزز ترابط المواقف وتتابع الأحداث ، على حين يهدم هذه البنية مشاهد الغناء والرقص ، والمقاطع التى تعنى بوصف المأكولات والاماكن الجديدة ، ولهذا أمثلة عديدة .

فقد أطال شوقى فى وصف حياة البادية فى " مجنون ليلى " وحياة أهل الجبل فى " على بك " على لسان بعض الشخصيات ، والوصف إذا قصد لذاته أتى على العمل الدرامى بالخسران والنقصان ، لأن العمل الفنى - فى نظرنا - يقوم على الإيحاء بالافكار ، ورصانة التعبير عن العلاقات بين الأشياء ، خاصة مايتعلق منها بفكرة الصراع ، أما الوصف المباشر للأشياء وتكرار ذلك فيفتت وحدة العمل الفنى .

وفى معرض حديثنا عن الوحدات المسرحية التقليدية نضرب أمثلة من مسرحيات شوقى للتوضيح ، لهذا اكتفينا بإعطاء بعض الامثلة لنبين حيوية الحوار وقوته أحياناً . ولنا أن نقول إن العمل المسرحى الجيد ذا التأثير النافذ يتطلب من شوقى أن يحكم صنعته ، فيحذف بعض المواقف ليزيد من ترابط ما تبقى منها ترابطاً سببياً مقنعاً .

رابعاً : عنصر الصراع فى مسرحيات شوقى

عنصر الصراع هو عقدة المسرحية ، أى أنه ذروة الإشكال التى تبلغها الاحداث خلال تطورها .لقد عبر شوقى فى مسرحه بوجه عام عن فكرة الصراع بين الخير والشر ، وسنتناول كيفية تناول هذا الصراع فى مسرحياته التاريخية الثلاثة ومسرحيتيه الغراميتين : عنترة ومجنون ليلى .

فى " قمبيز " تستعر الحرب بين لئام يسودون وكرام يخنى عليهم الدهر ، والعاقبة خيرة للكرام وسيئة للئام . هذه العاقبة هى التى تخضع شخصيات المسرحية وأحداثها ، وترغمها على الدوران فى فلكها ، وفى عبارة أخرى تتحرك شخصيات شوقى الروائية وفقاً لحتمية

انتصار الخير وانهزام الشر ، فتبدو المواقف مفتعلة فى مسرح شوقى والنهايات مفروضة ، وغير متسقة مع الأحداث التى تتقدمها ، الأمر الذى لانعدم دلالة عليه بشخصية مثل نفريت ، وهى خبيثة حقود ، لذلك ألزمها شوقى بالانتحار لتوها ، لكن المؤلف لم يوضح أى صراع حدث فى نفس"نفريت" لكن يؤدى بها الى هذه النتيجة ، والمطالع للرواية يفاجأ بحدث انتحار نفريت مفاجأة .

وفى "كليوباترا" نرى بياناً آخر لنهاية الصراع بين الخير والشر ، فإذا كانت نتيتاس المخلصة لوطنها ومبادئها هى التى انتصرت أخيراً فى مسرحية قمبيز ، فالمؤلف يوحىَ إلينا فى "كليوباترا " بظهور القوى المنتصرة للخير مع زواج حابى من هيلانة ، وقد استحقت هيلانة طبقاً للرواية ـ النجاة من السم ، بينما أودى السم بحياة كليوباترا .
هكذا انتحرت كليوباترا وكأنها تكفر بذلك عن ذنوبها ، إلا أنها فعلت فعلاً حسناً أثناء حياتها، وهو العفو عن " حابى " ، الذى سيتمكن فيما بعد من الزواج بهيلانة ، فكأن المعادلة محفوظة ، وكأن كليوباترا مسخرة لبرهان النظرية الخلقية التى اعتنقها شوقى : سيادة الخير ، وقد كان ذلك من خلال تصرفها الخير الأوحد الذى أشرنا إليه ـ تنتهى مسرحية كليوباترا إذن بالجزاء المشئوم الذى فرضته كليوباترا على نفسها ، وهو الانتحار ، بينما يترعرع أمل وصيفتها هيلانه فى حياة طيبة مقبلة .

وبمتابعة أحداث " على بك الكبير " يتأكد لنا حرص المؤلف على أن يجعل اغتيال على بك جزاء مناسباً لخيانتة ، وقد اعترف على بك ـ فى المسرحية ـ بخيانته كما أشرنا من قبل . ويبدو أن حرص شوقى على القصاص من على بك وسائر أبطاله المخطئين جعله يضحى فيتعرض للوم النقاد ، وقدأوضحنا من قبل أن أعترافات على بك أثناء موته أضعفت من موقفنا نحوه .
ورب قائل يقول : ولكن مراداً وأبا الذهب شريران ، فقد تآمرا على على بك طمعاً فى الملك ، فما لشوقى لم يخبرنا عن نهايتهما؟ لانشك أبداً فى أن شوقياً لمح بما سيلقاه هذان الخائنان ، ولابد لهما من يوم يقتص فيه منهما، كما حدث لعلى بك الكبير ذاته .

وهل نستنتج من رواية " عنترة " إلا نتيجة واحدة ، وهى غلبة الفدائية والنبل إذ اجتمعا فى شخصين هما عنتره وعبلة ، أو اندحار الجبن والغدر اللذين نضحت بهما أفعال مالك وصخر وأضرابهما من أحرار المجتمع الجاهلى وعبيده . ويقودنا هذا إلى قضية صراع عبلة مع تقاليد مجتمعها البدائى ، إذ فرت من بيت أبيها حتى تعيش فى كنف حبيبها المقدام عنترة . فهل كان لهذا الصراع وظيفة ما ؟أم أنه كان هدفاً فى حد ذاته ؟يبدو لنا أن شوقياً أراد بهروب عبلة أن يتيح لها النهاية السعيدة مع عنترة وبذلك يحفظ المؤلف نظريته فى استحقاق الاخيار للنهاية السعيدة حتى ولو ضرب بتقاليد المجتمع الجاهلى عرض الحائط ، وليختلق شوقى إذن قصة هروب عبلة لكى ينهى مسرحيته نهاية سعيدة وحسب .

ومما يدل على أن الصراع بين طموح عبلـة وتقاليـد مجتمعها لم يكن هدفاً فى حد ذاته فى مسرحية " عنترة " مايسوقه نفس المؤلف فى مسرحية " مجنون ليلى " فالمآل التعس الذى ألم بليلى لم يكن بسبب جبرية مارسها المجتمع ضدها ، فأرغمها على ترك " قيس " بعدما شبب بها وأعلن عن حبه لها مراراً ، بقدر ماكان بسبب التزام " ليلى " نفسهـا بالتقاليـد المتعارفة ، وهناك فرق بين التزام المرأة وإلزام المجتمع لها . تبدو ليلى على أية حال حرة مختـارة ، فهـى " عجوز على الرأى لاتغلب " ، ولكنها تستحق نهايتها الأليمـة لأنها فضلت رجـلاً لاتحبـه على آخر تحبه ، فضلت ورداً على قيس ، وهذا هو الخطأ الفادح الذى أدى الى فشلها فى حياتهـا الزوجية مع ورد ، ومن ثم إلى نكدها وتعاستها .

وإذا كان قيس قد ارتكب خطأ جسيماً إذ جعل حبيبته مضغة للالسـن ، وأشـاع سـيرتها بين الحى فليذهب قيس إلى الجحيم ، وليمُت شر ميته ، وهكذا تسـوء عاقبـة قيس وليلى ، بينما يحسن جزاء عنترة وعبلة ، والنهاية فى كلتا المسرحيتـين غـير مقنعـة تمامـاً كما يتضح من منطق الأحداث فى كل من الروايتين .

لاشك أن الاتجاه القيمى سيطر على مسرحيات شوقى ، فجعله يغير مجرى الأحداث تغييراً عشوائياً فى بعض الأحيان ، والدارس لمسرح شوقى لايقـع نظـره على منهج فلسـفى محـدد يستعين به المؤلف لدى صياغة رواياته .

خامساً : المواقف الحاسمة في مسرحيات شوقي

نعنى بالمواقف المسرحية الحاسمة انقلابات المواقف التى يتعرض لها أبطال المسرحيات وأشخاصها ، وقد نعنى بها أيضاً أكثر المواقف تأثيراً ، على أننا - على أية حال - سننتقى بعض هذه المواقف .

فى " قمبيز " ثلاثة مواقف هامة : نبل نتيتاس ، والنذر بزوال ملك قمبيز ، ورثاء قمبيز لنفسه . أما الموقف الأول فسنتجاوزه ، لأننا عرضنا له لدى تحليل شخصية نتيتاس ، وأما النذر بزوال ملك قمبيز فكانت ولاشك ضرورية ، فما قمبيز إلا طاغية معتد أذاق مصر الويلات ، وكان لابد من أن تكرهه الرعية ويسخط عليه الخاصة والعامة ، فقد توعده بسماتيك - ملك مصر المخلوع - بزوال سلطانه فى القريب قائلاً :

" غداً تفقدك الفرس ويخلو عرشها منكا
وملك قد مضى عنى سيمضى فى غد عنكا " ، ٣٠ ،

والحسرة تشيع فى وعيد بسماتيك الذى لا يملك لنفسه نفعاً ولاضراً . وأما قمبيز فما أن يزهو بنصره ، ويزداد فى طغيانه ، حتى تبدأ كبرياؤه فى الانحسار رويداً رويداً ، ثم يتهافت حسرة على هجر زوجه الوفى ، فيناجيها متحسراً ملتاعاً :

" زوجاه نتيتاس ملكة فارس مالى حرمت حنان قلبك مالى ؟
ياليتنى لم أسمع الواشى ولم أخرج حياك من قديم ضلالى " ، ٣١ ،

مثل هذه المواقف تهز وجداننا ، وتوحى لنا بنهاية الرواية .

كما تتابع المشاهد المأسوية فى رواية " كليوباترا " وفى عدادها المواقف الموحية بإقدام كليوباترا على الانتحار ، ونشيد الموت ، ولقد عرضنا لواحد من هذه المواقف آنفاً ، وهو حوار كليوباترة مع الكاهن أنوبيس، فماذا تقول الملكة في نشيد الموت؟ بل ماذا يقول حابي وأنوبيس، وحتى أوكتاڤيوس المنتصر؟ إنه نشيد رثاء الملكة مصر - سليلة الأسرة اليونانية التي حكمت مصر قرابة ثلاثة قرون:

" أنوبيس : بنتى رجوتك للضحية والفدا فوجدت عندك فوق ما أنا راج " ، ٣٢ ،
" كليوبترا : اليوم أقصر باطلى وضلالى وخلت كأحلام الكرى أمالى
وصحوت من لعب الحياة ولهوها فوجدت للدنيا خُمار زوال
وتلفتت عينى فلا بمواكبى بصُرت ولا بكتائبي ورجالي . " ، ٣٣ ،

ويمضى هذا الرثاء الذاتى ، وهو رثاء طويل ممتع ، تتحول فيه كليوباترا من اللهو والعبث إلى التأمل والندم والحسرة ، وتشق عباراتها عن انكسارها ويأسها ولا غرو فستقدم عما قليل على الانتحار .

ولشد ما يؤكد ضاهر العمر قيمة الوفاء للصديق ، ولشد ما يحزننا تفجع على بك بعد أن هزم غدراً ، فوفاء هذا يعارض غدر أولئك ويعمقه أيضاً ، وتفجع على بك يتردد بينهما تردد اللحن الحزين .

يقول ضاهر العمر ـ صاحب عكا ـ مخاطباً محمد بك وملتزماً بالوفاء لعلى بك :

" كيف أمشى فى الشام أو فى سواها ... ألبس العّزحين جارى يذلّ " « ٣٤ »

فضاهر امرؤ وفىّ يحرص على نصرة صديقه على بك ، ويخف لنجدته دون ما حرج ، وهذا موقف مشرف يكشف عن معادن الناس، وبهذا يتاكد العنصر الدرامي، الذي يقوّيه حديث علي بك، الذي ينبئنا عن أيام طموحه الماضية التي جنى حلاوتها، وعليه الآن أن يتذوق مرارتها بعد ما ولّت أيام عزه ونفاذ أمره فيقول:

" لما طوت ملك الكنانة راحتى ... لم يكفنى فطلبت ملك الشام
صيرت حرب الترك وجه سياستى ... حتى اقتنيت عداوة الأقوام
وكفرت إحسان الذين خدمتهم ... حتى تجرأ خادمى وغلامى " « ٣٥ »

وهذه الأبيات تعرض لنا تجربة السياسى المحارب الذى أحرز مجداً عظيماً ، فامتدت فتوحاته إلى الأقطار العربية الأخرى كالشام والجزيرة العربية ، ثم دارت عليه الدوائر ، فرثى ذاته قبل أن يرثى لها الآخرون .

وفى " مجنون ليلى " تتضارب عواطف ليلى ، فهى تعترف بأن زوجها ورداً يحسن معاشرتها ، ولكنها لا تحبه ، بل تحب قيساً ، رغم أنها قد طعنته بإساءتها ، إذ رفضت الزواج منه آنفاً . وتقود هذه المشاعر ليلى إلى الشعور بالتمزق ، ومحاولة جادة منها لتصحيح خطئها ، ولكن بعد فوات الأوان . هنالك تكاشف ليلى قيساً بحبها إياه ، وتطلب إليه متوسلة أن يستأذن ورداً ، ويطلب منه أن يطلقها لأنها لم تعد صالحة له ، ولا تلبث أن تموت ، بعد أن أفضت بمكنون ضميرها لقيس :

" فما أحب سواك القلب إنساناً " .

ولكن قيساً لا يستطيع مغالبة نفسه الأبية ، وبدلاً من أن يصفح عن ليلى ويعود إليها نراه يتهكم بها ويؤنبها فيقول :

" أراك فى حُبّ ورد جدّ صادقة ... وكان حُبك لى زوراً وبهتاناً
بل اتركينى بلاد الله واسعة ... غداً أبدّل أحباباً وأوطاناً "

لقد كان رد فعل قيس تجاه ليلى عنيفاً ومأساوياً ، ولكنه على أية حال موقف صادق من رجل صادق ، ومن المنطقى أن يعزّ على قيس أن يفرّق بين ليلى وزوجها ـ ذلك الرجل الذى لم يجن إثماً ولا ذنباً ـ فيضحّى قيس بسعادته حتى لا يتهم الناس فضله وكرم خلقه ، إلا أن ذلك يودى بحياة ليلى فتتم المأساة فى تلك الرواية لتشعرنا بالحسرة والشفقة والرثاء لأبطالها .

أمـا فى " الست هدى " فنحن بصدد أخبـار تقصها علينا البطلة ، ولا نجد مواقف درامية بمعنى الكلمـة ، إذ أن الراوية تلخص لنـا عقدة الروايـة وهى طمع الأزواج فى ثروة " الست هدى " ، ورغبتهـم فى الشـراء ، وإن لم يكـونوا راغبين فيهـا هى نفسهـا. وبدلاً من أن ينسـج المؤلف خيوط الأحداث ويدعها تتطور وتتشابك حتى تتعقديترك شـوقى " الست هدى " لتكشف لنا صراحـة عقدة الروايـة فتقـول عن أحد أزواجها: " وغير أطيانى هناك ماقصد " وموقف كل زوج منها كان نسخة مطابقة من هذا الموقف .

لقد حللنـا المشاهد الحاسمة فى مسرحيات شوقى ، ورأينا أنها لا تسلم من النقد ، فمنها الضحل والمعيب على وجه من الوجوه ، ونعالج فيما يلى نهايات المسرحيات الشوقية .

سـادسـا : النهاية فى مسـرحيات شوقى

يتضـح لنا ممـا تقدم أن نهايات هذه المسرحيات يغلب عليها الجانب التعادلى ، أى جزاء الإحسـان بالإحسـان والإساءة بالإساءة ، ممـا لا يتفق لنا معه أن نقول إن شوقياً كان يهدف أسـاساً إلى صنـع عمـل تراچيدى قويم طبقاً للمعـايير النقدية ، وسنشير الآن إلى نهـاية كل مسرحية على حدة .

فى " روايـة قمبيز " يحيـق الدمـار الشـامل بكـل الشخصيات الشريرة : تاسو المخاتل ، وڤانيس الخـائن ، ونفريت الأنـانية ، وقمبيز المتجبر . لقد قسـم شوقى شخصيات الرواية إلى فريقين ، أحدهما خيروالآخر شرير ، فكـان الصراع بين الطرفين صراعاً ظاهرياً جامداً . ونحن نختلـف مـع شـوقى فى تصوره هذا ، لأن الخيـر والشـر يوجدان معـاً فى كل نفس ، والنفس الخيرة تغلب جـانب الخير على جـانب الشر ، فهـى تتدبر العواقب ، وتزن الأمور ، وتكافح ضد الشر الموجود داخلها قبل أن تصارع الشر الخارجى .

والشخص الشرير قد يحملنا على التعاطف معه حين نعلم الظروف التى أدت به إلى ذلك ، فما الشخصيـة الإنسـانية إلا محصلة للتجـارب والخبرات التى تتوارد عليها باستمرار فتتأثر بها وتؤثر فيها . لقد كان شوقى حريًا أن يفطن إلى تفاعل الأضداد وتصارعها.

ورواية كليـوباترا " تنتهـى بقصـة زواج حابى وهيلانة عقب انتحار كليوباترا . ويرى محمد مندور أن قصـة ذلك الـزواج أضعفت أثر المأسـاة الرئيسية على ضعفه ، « ٣٦ » ونحن نرى غير هذا ، فلولا خيريـة كليوباترا وعفوهـا عن حابى لما تم هذا الـزواج ، ولمـاتت كليوباترا دون أن تترك فى نفوسنا أى داع للشفقة عليها ، لكن كليوباترا ـ وإن انتحرت ـ كفلت كلاً من حابي وهيلانة ورعتهما، فاستحقت منا الثناء .

وليس هنـاك ما يمنع أن تنتهى المأساة نهاية سعيدة طالما أنها لم تخرج عن هدفها ، ونحن وإن انتقدنا مسرحيـة " كليوباترا " فإننـا نُشيد بتـلك النهـاية السعيدة ، لأن أجـود أنـواع التراچيديا هـو الذى يثير فى نفوسـنا الشفقـة على البطـل ، وحبذا لو خـلا من العنف وإثارة

التفجـع والنفـور ، لأن غرض التراچيديا هو تطهير النفس وليس إيلامها ، وسوف نوضح هذا الرأى شيئاً ما فيما بعد .

وفى رواية " على بك الكبير " نناقش دور التعرف : تعرف آمـال على أخيهـا الذى قتـل زوجهـا . انتهت المسرحية بمقتل على بك ، ثم تعرفت آمـال على أخيها ، وقد انتقدنا رد فعلها تجاه أخيها فيما قبل . أما هنا فنطرح السؤال التالى : ما هو الدور الذى لعبه تعرف آمال على أخيها مراد ؟ إن هذا التعرف كان يمكن أن يؤدى إلى إنقاذ حياة على بك الكبير ، فلو أن مراداً علم أن آمال هي أخته لما أقدم على قتل زوجها، أما وقد تمّ التعرف بعد الفراغ من الدس لعلي بك والكيد له بشتى الوسائل [٣٧]، فإنه لم يلعب دوراً إيجابياً، بل على العكس من هذا أضعف نهاية المسرحية كما أوضحنا من قبل .

كمـا يثير مقتل على بك ـ على هذا النحو ـ تساؤلاً آخر ، فقد كان بإمكان شوقى أن يدافع عن على بك ويبحث له عن العذر فى غدره بأسلافه ، ولو فعل شوقى هذا لجعلنا نعيد النظر فى شخصية على بك ، ونشعر تجاهه بشئ من العطف . وكثيراً ما يكـون الحاكـم مداناً أخلاقياً ، ولكن له من الإنجـازات القومية ما يرفعـه إلى مصـاف الأبطـال ، ولهذا أمثلة عديدة من تاريخ المماليك من أمثال قلاوون وبيبرس ، والمراد أن شوقياً كان يستطيع أن يقنعنا أن خيانة على بك أدت إلى نتائج خيرة أفادت البلاد ، وإن كانت الخيانة مجرّمة أخلاقياً . هكذا كان تقويم شوقى لعلى بك تقويماً خلقياً محضاً ، ولم تتسع نظرة شوقى لتأمل التاريخ .

ونهـاية مسرحيـة " عنترة " نهاية مفرحة سعيدة تتناقض مع النهاية التعسة فى " مجنون ليلى " . إن عنترة وعبلة لينتصران على تحديـات البيئـة وتقاليد المجتمع ، ويفران معاً ليعيشا حياتهما ، ولقد أسهـم ضرغام بشهـامته فى صيـاغة تلك النهاية ، إذ آثر عنترة على نفسـه ، فغالب حبه لعبلة ، وأبى أن ينازل عنترة ، بل تنازل عن حبه عبلة وقاومه .

أما النهـاية فى مسرحيـة " مجنون ليلى " فأكثر إثارة منها فى " عنترة " ، وأشد إمتاعاً ، وإن تكن مأساوية ، فشخصية ليلى مليئة بالعواطف المتضاربة التى تقرّبها إلى عالم الواقع ، وتشخص مأساتها . هكذا تنتهى الرواية بموت ليلىكمداً وندماً على ذنب اقترفته ، كمـا يموت حبيبها قيس .

أمـا " الست هدى " فلا نعثر فيها على سياق روائى حقيقى يبدأ لكى يتعقد ثم ينتهى ، بل كل مـا هنالك سرد لتجـارب هدى مع أزواج عديدين منهـم من " أدبها بيده ورجله وبالعصا " ، ومنهم من كان " شريب خمر يحتسيها فى الضحى " ، وهدى تروى ذكرياتها دون أن يكون هناك متسـع لمتابعـة صـراع درامى بمعنى من المعـانى ، وهكذا خلت المسرحيـة من جانب التصوير الحى الذى يوحى بحدوث الأحداث فى الزمن المضارع .

فرغنـا من مناقشـة نهايات مسرحيات شوقى ، مبينين تجاهل شوقى معالجة وظيفية الخير والشر ، وخلطه بين التقويم الخلقى والتقويم الموضوعى لأبطاله ، وفشله فى تحقيق دور إيجابى

للتعرّف في مسرحية «علي بك الكبير»، كما أوضحنا أن نهاية مسرحية «مجنون ليلى» ـ وإن تكن مأساوية ـ هي من أروع نهايات مسرحياته. أما في رواية «الست هدى» فعناصر الدراما غير واضحة. ويأتي الآن دور وحدات المسرحية التقليدية، وهذا ما سنناقشه الآن.

سابعاً: وحدات الزمان والمكان والموضوع

نرى أن شوقياً تجاوز الشروط التي وضعها أرسطو للعمل الفني الجيد في كتابه «فن الشعر». اشترط أرسطو في العمل المسرحي الجيد أن يكون له عظم ما، أي أن يكون موضوعه واحداً غير متعدد، فيمكن استيعابه دفعة واحدة[٣٨]. وتتطلب وحدة الموضوع وحدة الزمان، إذ أن المسرح الشعري يتم في زمان ما، ولو زاد الزمان الذي تنشد فيه المسرحية وطال لزاد عظم العمل المسرحي عن إمكان إدراكه دفعة واحدة، لهذا يتطلب العمل المسرحي الجيد وحدة الزمان، وهذا يعني أن تتم المسرحية في أربع وعشرين ساعة، أما عنصر المكان فيرى أرسطو أنه غير جوهري، لأن الشعر ينشد بغيره[٣٩]، إلا أن تحديد الموضوع على هذا النحو يتطلب تحديد المكان، إذ تدور أحداث المسرحية في قاعة أو حجرة .. هكذا جاء افتراض أرسطو لوحدات المسرحية الثلاث: الزمان والمكان والموضوع افتراضاً منطقياً مقبولاً. ولو أن شوقياً تابع الكلاسيكية؛ فإنه خرج عن الوحدات الأرسطية الثلاثة خروجاً مطلقاً.

ولنناقش فيما يلي أثر تحطيم شوقي وحدة الزمان. لاشك أن شوقياً صوّر في أعماله التاريخية الخمسة امتداداً هائلاً من الزمان قد يستغرق شهوراً ودهوراً، فهو يستعرض في مسرحية «علي بك» تاريخ حياة بأكمله، فيروي عن حلّ عليّ وترحاله، وحروبه، وهكذا الحال في سائر مسرحياته. ولعل المبرر الوحيد لهذا ـ في رأينا ـ هو أن شوقياً استهدف إعادة بناء التاريخ، فتجاوز الحدود القائمة بين التاريخ ـ والأخبار والسرد ـ وبين العمل المسرحي، ونحن نرى أنه كان بإمكان شوقي أن يلتزم بوحدة الزمان مقدماً عملاً أعظم تأثيراً مما قدمه في «علي بك» و«عنترة» وسائر رواياته. ذلك أن العمل الفني يهدف إلى التأثير على المشاعر، ولا يهدف مطلقاً إلى التصوير والسرد التاريخيين. وربما كانت مسرحية «الست هدى» رغم ما أخذنا عليها من انتقادات آنفاً ـ هي العمل الوحيد الذي يمكن أن تتوفر فيه الوحدات الكلاسيكية الثلاثة.

كان باستطاعة شوقي أن يصور في كل مسرحية مشهداً معيناً، عارضاً لكل الأحداث التاريخية الضرورية لعمله عبر الحوار الذي يمكن إتمامه في يوم واحد. ولنضرب لهذا مثلاً، كان يمكن أن يقدم شوقي علي بك وهو في سرير الموت، ويعرض للأحداث التي سبقت هذا المشهد من خلال الحوار الدائر بين عليّ والمحيطين به، فيصور لنا بذلك شباب علي بك، وسفره إلى عكا، ولقاءه بضاهر العمر، ثم عودته إلى مصر، إلى آخر تلك الأحداث.

وما يقال عن رواية «علي بك» يقال عن غيرها، وإن كنا بصدد التفضيل بين رأي أرسطو ومنهج

شوقي في مسرحياته فنحن نميل إلى رأي أرسطو لأنه رأي منطقي لا تعوزه المبررات. ونضيف أن الكاتب المسرحيّ الجيد قد يخرج عن وحدة الزمان ـ شيئا ما ـ ويقدم كذلك عملاً جيداً.

لم يلتزم شوقي إذن بوحدة الزمان، ولم يلتزم كذلك بوحدة المكان، فرواية قمبيز مثلا تدور أحداثها بين مصر وفارس، و«مصرع كليوبترا» في نواح متعددة من قصر كليوباترا، وفي المعبد، وخارج المعبد، و«علي بك الكبير» في قصر علي بك، وفي قلعة ضاهر العمر في عكا.

كما تدور أحداث «عنترة» في مواضع من البادية متفرقة، كعين ذات الأصاد، ومنازل مالك وعبس وغيرها، بينما تدور أحداث «مجنون ليلى» في بادية نجد، وبالقرب من جبل التوباد، وغير هذين المكانين على اتساعهما.

أما مسرحية «الست هدى» فيمكن تصورها تامة في قاعة واحدة، لأنها لا تتطلب أكثر من شخصيتين: واحدة تروي، وأخرى تشاطرها الحديث، وليس لأن المسرحية عمل درامي كلاسيكي يتعمد صاحبه الالتزام بوحدات المسرح.

وإن كنا نرى أن الخروج عن وحدتي الزمان والمكان ـ في حدود معينة ـ يمكن قبوله دون تغيير جوهري في تأثير العمل الفني؛ فإن الأمر بخلاف ذلك فيما يتعلق بوحدة الموضوع. فقد أدى إهمال شوقي لوحدة الموضوع في مسرحه إلى ضعف أعماله، وإفشال تأثيرها.

ففي مسرحية «قمبيز» كان يكفي الكاتب أن يصوّر وفاء نتيتاس وغدر فانيس وفظاظة قمبيز، وما شابه هذا من أحداث تشترك في وحدة واحدة، لكن شوقياً أدخل مواقف استعراضية كثيرة أعاقت اتصال عناصر الحدث الدرامي، ومن هذه المواقف رقص الأقزام وأعمال السحر، ويبدأ وصفها من الصفحة الخامسة والأربعين، كما يهتم شوقي بوصف المأكولات التي أعدت للوفد الفارسي، وهو وصف حسّيّ غير محكم، فضلاً عن أنه لا ضرورة له على الإطلاق، ويبدأ هذا الوصف من الصفحة التاسعة والعشرين، فيقول في أثنائه أحد الفارسيين:

«فيـــروز انظـر تـــر الخرافـــا * حمـراً لطـافـــاً علـــى الخـــوان
ذا سمــك النيــل فـــي الأوانـــي * كـــأنـــه معصــم الغـــوانـــي
وأعـــيـن تـلــك فـــي جـفــون * أم ذلـك البـــط فـــي الجفـــان[٤٠]»

وتتكرر مثل هذه الأشعار الغريبة في «مجنون ليلى» و«عنترة»، وهي أشعار فجة اهتم فيها الشاعر بإبراز شكل الطعام وتعديد صنوفه، وأتى بتشبيهات غاية ما تكون في التفاهة، إذ تفتقد الصلة الحقة بين المشبه والمشبه به، فما هي العلاقة بين الأطباق المليئة بالبط وبين الجفون المحيطة بالعيون؟ وكيف يتطرق ذلك الفارسي إلى وصف الطعام على هذا النحو مع أنه رجل سياسة يجب أن يشغل نفسه بأمور أخرى جليلة؟

ولنقارن هذا الوصف السابق – على علاته – بقول الشهيد فى قصيدة الشاعر الشاب هاشم الرفاعى ، إذ يقول الفدائى فى محبسه :

" هذا الطعام المر ما صنعته لى   أمى ولا وضعوه فوق خوان
كلا ، ولم يشهده يا أبتى معى   أخوان لى جاءاه يستبقان
مدّوا إلىّ به يداً مخضوبة   بدمى ، وهذى غاية الإحسان " « ٤١ »

إن هذا الحديث تجاوز شكل الطعام ومحتوى الآنية إلى حيث يخبرنا بأدق مشاعر الفدائى السجين ، وما يتوارد فى باله من خواطر وذكريات أبدع الشاعر فى تصويرها فجاءت حية مؤثرة . لقد كان هذا مجرد مثال ، وبالإضافة إليه أمثلة كثيرة فى مسرحيات شوقى .

كما يدور حوار فج في رواية «قمبيز» عن منزل الضمير وموقعه من الجسد، وقد حظى هذا الحوار بانتقاد الأستاذ الكبير العقاد ، إذ يتحاور الأشخاص حول أمر تافه ويختلفون حول الموضع الذى يوجد به الضمير داخل جسد الإنسان !

كذلك يسرف شوقى فى " مصرع كليوباترا " فى تصوير الاحتفالات والحديث عن سم الثعابين ، ويكاد يفرد فصولاً كاملة لتلك الموضوعات ، وإن اشتملت أحياناً على مقاطع مدهشة من الحوار الجاد المؤثر . يضاف إلى هذا أن شوقياً يكرر نفس الأغراض فى العمل المسرحى الواحد ، وفى مجموعة أعماله المسرحية ، فوصف السم مثلاً يتكرر فى " كليوباترا " و " على بك الكبير " . ففى الرواية الأولى يقول أنوبيس مثلا :

" ألا يارب خداع   من الناس تلاقيه
يعيب السم فى الأفعى   وكل السمّ فى فيه " « ٤٢ »

ويقول لأفاعيه مقارناً بين شرّها وشرّ الناس :

" وأنتن والناس قد تلتقو   ن ففيكن شر ، وفى الناس شر " « ٤٣ »

كما يقول نفس الكاهن فى هذا المعرض :

" أداوى بها أو بترياقها   محب الحياة أو المنتحر "

ويقول على بك فى نفس المعنى مخاطباً محمداً بك :

" وكيف ألومك والسمّ فنى ؟   أخذت الخيانة والغدر عنى "

تلك هى بعض المآخذ التى تؤخذ على شوقى ، إذ لم يلتزم فى مسرحياته بوحدة موضوعية ، فضلاً عن أنه تطرق لعلاج موضوعات تافهة أحياناً ، أو بعيدة عن صلب مسرحياته .

أما مسرحية " عنترة " فتعج بموضوعات ثانوية ، لا تربطها صلة مباشرة بقضية المسرحية الأساسية . فقد كنا نتوقع أن يهتم شوقى بتحليل نفسية عنترة ، ذلك المحارب الشجاع الذى يضطهد ويحارب لا لشئ إلا للونه ونسبه ، ولذلك يمنع من مصاهرة حىّ عبلة ،

ولعمرى لكــان من الممتع أن يصــور لنا شوقى صراعــات عنترة النفسيــة ، أو لم يكن شوقى بقادر على أن يستوحى تلك الصراعات من شعر عنترة ؟

لقد استهــل شوقى مسرحيته بتصــوير غارة بدوية يتقاتل فيها الفرسان ، وتضطرب الاحياء ، ويستغرق هذا الوصف حيزاً كبيــراً يمتد من الصفحة السادسة عشرة إلى الصفحة الثلاثين . ويفرد شــوقى صفحــات لحديث مسهب عن الصيد : صيد عنترة النســور والأســود ، وقهــره صناديد الفرســان . كمــا يعرض شوقى لوصف صراعات وحروب سريعة الانقضاء ، وهذا ما يعيب الدراما فى " عنترة " و " مجنون ليلى " على وجه الخصوص .

ومسرحيــة " مجنون ليلى " مثــال واضــح لازدحام الموضوعــات ازدحاماً لا يخدم الهدف الدرامى ، فمــا جدوى الوصف التفصيلى لحيــاة البادية وبيئة الرعى وكرم الضيافة وأصالــة الحب ومزاولــة السحــر .. ؟ وما جدوى الحديث المطنب عن عــادات البدوى المتعلقــة بالعشق والسفر واستثقال الضيف .. ؟

كمــا يتطــرق شــوقى إلى الصــراع بين طائفة الشيعة وبين الأمويين آنذاك ، وهو موضوع لم يحسن المــؤلف ربطــه بموضوع المسرحية الرئيسى ، بينمــا يصور الشاعر شياطين الشعر فى مشهد مستقــل ، ونحن نتســاءل : هل تصور شــوقى للشعر شياطين ، فكان لزاماً عليه أن يصفهــا ؟ وما عــلاقة تلك الشيــاطين بقصة مسرحيتــه ؟ ألــم يكن شــوقى غنيــاً عن كل هذه التطــويلات والإسهــاب الممل بتعبيرات موجزة ؟ ألم يؤثر كل هذا على مسرحياته تأثيراً سلبياً هداماً ؟ ما كان أجدر شوقى أن يستخدم أسلوب الشاعــر هاشــم الرفاعى فى قصيــدته التى أثبتنا فيما سبق بعض أبياتها ، وإنها لقصيدة موجزة لكن تأثيرها عميق بعيد يضرب بجــذوره فى اعماق نفوسنا لينقل لنا محنة الفدائى الذى ينتظر الحكم بإعدامه ، فيقول فى رسالته لابيه :

" أبتــاه إن طلــع الصبــاح على الــدنى وأضــاء نــور الشمس كل مكــان
وسمعــت أنغــام التفــاؤل ثــرّة تجــرى علــى فــم بائــع الالبــان
وأتى يــدق كمــا تعــوّد بابنــا سيدق باب السجــن جــلادان .. "

هكذا نقلنــا الرفاعى نقلــة بعيــدة فجعلنــا نعايش أحاسيــس ذلك الفدائى ، فأين تصويرات شوقى من تصويرات هاشم ؟

لقد ضــرب شــوقى صفحاً عن وحدات المســرح : الزمان والمكان والموضوع ، وقد ضربنــا أمثلة لهذا ، وأوضحنا أن ذلك أدى إلى ضعف أعماله الدرامية ، وتفتت موضوعاتها ، ولايستثنى من هذا النقد شئ من أعمال شوقى . هكذا ننتهى من تحليل البناء الدرامى لمسرحيات شــوقى ونتطرق الآن الى الجزء الثانى من البحث ، وهو دراسة أسلوب التعبيرات الشعريه .

الباب الثانى
أسلوب التعبيرات
الشعرية عند شوقى

لقد تدارسنا مسرحيات شوقى من وجهة النظر الدرامية ، ونحن الآن بصدد دراسة أساليبه الشعرية وامتحانها لبيان مدى جودتها . ولا مفر - والحالة هذه - من أن نضع أولاً المعايير التى نقيس هذه الأساليب وفقاً لها لكى نبين الأسباب الكافية لحكمنا على تعبيراته بالجودة أو بالرداءه .

قد يرى البعض أن تذوق الشعر - والفنون بوجه عام - أمر نسبى فما يراه هذا جميلاً يراه الآخر قبيحاً . إلا أن هذه الرؤية ذاتية بحته ، ولابد ثمة من معايير موضوعية تصلح أساساً للأحكام النقدية التى تطلق على الشعر والفن ولما كان الشعر فناً لغوياً تعبيرياً كان قوامه التشبيه والمجاز ، ولابد للشاعر المجيد من ملكة نفسية تمكنه من إدراك العلاقة بين المتشابهات كما لابد له من قدرة جيدة على صياغة التعبيرات اللغوية الرفيعة ، وإذا مضينا فى استقراء أمثلة الشعر الجيد ، وحاولنا تحديد خصائصه ، لوجدنا أنها هى :
قوة الإيحاء بالموقف الذى يريد الشاعر التعبير عنه ، وخصوصية التعبير عن الحال الوجدانية بحيث يمكن تحديد شعور الشاعر خلال قراءة شعره ، ولعل الأبيات التى سقناها من قصيدة هاشم الرفاعى مثال طيب لقدرة الشاعر على الإيحاء بالموقف ، فقد تقمص الشاعر شخصية الفدائى المقيد بالأغلال ، وراح يشرح لنا كل أحاسيسه وانفعالاته ، فتجاوز إطار المكان والزمان ، وأتى بعمل أدبى رائق معبر ، جسد خلاله تيار الشعور بالمرارة التى اعترت الفدائى لما نظر إلى الطعام المقدم إليه فى محبسه ، فتذكر أمه الحانية وأخويه اللذين اعتادا أن يستبقا إلى الطعام ليشاركاه فيه .

والشعر تعبير خاص بقائله وإنْ تعلق بقضايا الوجود وموضوعاته ، فالشعر يحمل انفعالات الشاعر ، ووجهات نظره تجاه تلك القضايا ، ومن ثم فالشعر تعبير خصوصى تتبدى فيه خلال الشاعر وصفاته . ولاتتعارض خصوصية التعبير الشعرى مع إطلاق الشاعر للأوصاف الكيفية العامة للأشياء ، مادامت تلك الأوصاف تقترن فى كيان فريد له قدرة نادرة على الإيحاء بالمعنى المراد هكذا يرتقى الشاعر المبدع إلى أفق الخلود ، فيصور من مشكلته أو موضوع شعره حكمة سائرة أو وصفاً أخاذاً يسموان على تغير الزمان والمكان ، ويصير شعره عالمياً

ولئن اعتقد الكثيرون أن شوقياً أمير للشعراء . فهو عندنا غير معصوم من الخطأ ، وغير سالم من النقد . وأول نقد يوجه إليه أن تعبيراته الشعرية الجيدة قلما تنتمى إلى ذلك الشعر العالمى إلاّ لماماً . فهى أشبه بالومضات الخاطفة التى لا تلبث أن تتلاشى فى أستار الدُجُنة .

أوهى كالابتسامة الطارئة التى سرعان ما تتبدد . وها هى أمثلة لذلك من الحكمة والمواقف الأخرى التى ساقها الشاعر فى مسرحياته

فمن حكمته قوله فى روايه قمبيز :

" إجعـــلى القصـــد يـــا ابنتـــى   لـــك فى القـــول مذهبـــاً " ، ٤٤ ،

وهو نصيحة أتت فى أسلوب أمر خلقى جاد ، ولكنه خال من أثر الوجدان ، وبالتالى فهو خال من الشاعرية . ويأتى فى نفس الرواية السابقة ذلك القول :

" وأغبى النــــاس منشمـــر لحـــرب   توقـع أن يصيب ولا يُصابا " ، ٤٥ ،

والتعبير فيه قوة ، لأن الشطر الثانى يشرح الشطر الأول ويبين سبب عناء من يشعلون نار الحروب ، يضاف إلى هذا قوة إيحاء الألفاظ مثل " منشمر " فهو لفظ يدل على الأهبة والتحفز . . .

وفى رواية " مجنون ليلى " يعجبنا قول ابن سعيد متحسراً على قيس :

" وأيـــن المـــــودات من صحبـــة   يَحُمـــن كنحـــل وأنت الـــزَهَـــر

قليلـــون عند امتنـــاع القطـــاف   كثيـــرون عند رجـــاء الثمـــر

وكـــم من سقيـــت بشهـــد الـــوداد   فلـم يجز إلا بصـــاب الإبـــر " ، ٤٦ ،

وأول ما يعجبنا ذلك التآلف بين شقى التشبيه فى البيت الأول ، فالرفاق يودون قيساً طلباً للمنفعة كما تود النحل الزهر ، وحومان النحل حول الزهر يثير فى أذهاننا ازدحام النحل وإصراره ، وهكذا تعدو كل هذه الصفات من النحل إلى الرفاق الذين أراد الشاعر أن يدينهم.

ويأتى البيت الثانى مفصلاً للأول ، ومنطوياً على الطباق والتضاد بين شطريه ، مما يؤكد الفكرة المرادة ويعمقها . وأما البيت الثالث فينجح الشاعر خلاله فى إثارة رثائنا لقيس وتعاطفنا معه ، إذ أنه طالما أحسن للناس فلم يجازوه إلا بالإساءة ، وقد عبر شوقى عن المعانى أحسن تعبير ، فكنى عن حسن المعاملة بشهد الوداد ، وسوئها بصاب الإبر ، وأضاف عنصر التضادبين شطرى الفكرة . هنا تتبدى الموهبة الحقة التى تصوغ الفكرة صياغة حسية مؤثرة ، قوامها حسن إدراك العلاقة بين طرفى التشبيه ، وإتقان الصياغة ، وحسن انتقاء الألفاظ . . كما تقول عبلة فى أحد المشاهد :

" قد اجتمعنا على عـــرس وفى فـــرح   كم من شتيتين بعد الفرقة اجتمعا " ، ٤٧ ،

وذلك القول يشبه الحكمة السائرة :

" وقـد يجمـع الله الشتيتين بعـدمـــا   يظنـــان كـــل الظـــن ألا تلاقيـــا "

ولكل من البيتين تأثيره الجمالى إلا أن البيت الثانى يعبر عن حتمية التلاقى أحسن تعبير ، وهذا هو سر جماله ، أما قول عبلة فتعبير مرسل : " قد التقينا " . . . وفيه تكرار غير مفيد للمعنى : " على عرس ، وفى فرح " !

ولكن عبلة تقول قولاً معبراً ، تبين لنا فيه سلطان الحب على الإنسان ، إذ يجعله يغير نظرته

للأشياء ، ويدرك الجمال الحقيقى لاجمال اللون ، تقول عبلة عن عنترة

" كالليـــل إلا أنـــــه .. فى عينى القمر المنير " « ٤٨ »

ويروقنا بعض الشئ قول عنتره

" ياعبلَ سامحـــنى فى قربكم زمـــنى وشاء ريب الليالى أن نعيش معا " « ٤٩ »

وربما أراد الشاعر أن يقول إن الزمن سامح عنتره وكرّمه فأمكنه من لقاء أحبته ، كما شاءت الليالى أن يقترن مع عبلة ، ولكن قوله عن مسامحة الزمان غير واضح ، كما أننا لانجد علاقة قوية بين الزمن وريب الليالى ، نعم إن الزمن والليالى مترادفان ، ولكن اللفظين لايتسقان معاً فالليل يتسق مع النهار ، والضحى مع الأصيل ، وهكذا ...

كما يجيد شوقى فى المونولوج الذى تقول فيه " كليوباترا وهى تقدم على الانتحار :

" يامـوت لا تطفئ بشاشـة هيكلـى واحفـظ ظـواهـر لمحـتى وجـلالى

يامـوت طف بالنفس ، واسرقها كما سرق الكرى عين الخلىّ السالى " « ٥٠ »

وإن كنـا نرى أن نداء كليوبـاترا للموت على هذا النحو فيه ضعف ، لأنه نداء مباشر ، وأفضل منه نداء الشئ بصفته كقول بعضهم منادياً ربه " يا عالم الأسرار ... يا قابل الأعذار .. " ، وكلما زاد نصيب التعبير من الوصف والتشبيه المحكم كلما زادت شاعريته . كما أننا لا نرى وجها للشبه بين طواف الموت بالنفس وبين سرقة الكرى عين الخلى إلا السرعة الخاطفة ، وهى صفة عرضية بين الشيئين

ومن التعبيرات الجيدة نسبياً فى رواية على بك قوله

" ويحى فمـا وقف الرجـال كمـوقفى من ظلـم أحبـاب وكيد أعـادى

فهنـاك فى فسطـاط مصـر محمد جشـع العـداوة لايمـلّ طـرادى

.. قـد نمت عن حقـى ، وتارك حقـه لاقى الخسـار ، علـى الندامـة غـاد

مالـى قعـدت وتركيـا مقهـورة والروس حولى يخطبـون ودادى " « ٥١ »

فشوقى أبدع وصف الموقف الحرج الذى وقفه على بك ، إذ اجتمع عليه ظلم أحبابه وكيد أعدائه كما أن الألفاظ مناسبة للمعانى مثل الجشع والطراد ، فالعدو الجشع أدهى من غيره ، ولفظ الطراد يوحى بالمصاولة وإصرار المطارد على تتبع خصمه حتى يفتك به . وفى البيت الثالث محاولة من على بك لاستبطان ذاته ، فهو يبحث أسباب فشله ، ويبرر ضياع حقوقه بإهماله وقعوده عن اغتنام الفرصة ، وهذا تقصير منه قد يلام عليه ، لكنه ليس جريمة شنعاء ، وهذا مايحملنا على التأثر بموقفه والبيت الرابع يضرب مثلاً آخر لتقاعس على بك وإهماله ، إذ لم ينتهز فرصة اندحار تركيا ورغبة الروس فى التحالف معه . إذن يقع اللوم على علّى الكبير لتضاؤل حيلته السياسية . أى لخطأ منه كبير . لكن هذا الخطأ لايجرّمه ولايدينه أخلاقياً ، وحتى هذا الحَد يتعاطف القارئ مع على بك ويرثى لهزيمته . لكننا قدبينـّا فيما قبل الأسباب التى أضعفت مأساة على بك

كانت هذه بعض الامثلة من مسرحيات شوقى ، وهى من أفضل أشعاره وإن أخذت عليها المآخذ ، وعلينا الآن أن نتحدث عن أشعار شوقى الرديئة ، ولكن علينا أن نوضح بادئ ذى بدء أسباب ركاكتها ورداءتها ، وأول هذه الأسباب هو غموض المعانى أو عدم قدرة الألفاظ على التعبير عنها ، يضاف لهذا ركاكة الألفاظ المستخدمة وضعف إيحائها أو انعدامه ، كما لايسلم شوقى فى بعض الاحيان من تكرار تلك التعبيرات على ضعفها ، كما يخطئ شوقى كذلك وجه الشبه بين الاشياء ، ولايراعى طبيعة الموقف ، فيخلط هزل القول بجدّه ، وقد يعبّر الشاعر أحياناً عن حقائق أولية وبديهيات شأنه شأن عالم الرياضيات ، فلا ينجح فى النفاذ الى باطن الأمور وحقيقتها ، وذلك فى أسلوب كثيراً مايقترب من النثرية والتقريرية ، اللتين إن مُجّتا فى مجال الشعر ، فهما أدعى الى المجّ فى المسرح الشعرى . وفيمايلى أمثلة قليلة للتعبير عن كم هائل من أمثالها قد رصدناه فى مسرحيات شوقى .

ففى معرض تصويره لموقعة أكتيوم يستخدم شوقى ذلك التعبير " هزج الرعد " « ٥٢ » والهزج صوت الحمائم الوديعة ، وكم بينه وبين الرعد المخيف ؟ إن هذا تصوير غير لائق ، سيما إذا قورن بتعبير المتنبى المحكم فى معرض وصفه لجيش سيف الدولة : " وفى أذن الجوزاء منه زمازم " ، فالجيش جرار ضخم حتى أن زمازمه (والزمزمة صوت الرعد) ترقى إلى نجم الجوزاء ! ويالها من مبالغة لائقة، إذ أنها تلائم سياق الوصف . ويقول شوقى " صياح الهزبر " والأصح أن يقول زئير بدلاً من صياح ، ولينظر إلى قول أبى العلاء الشهير :

" ويسمع منّى سجع الحمام ... وأسمع منه زئير الأسد "

ولا يتسع المقام لتحليل أشعار أولئك المشاهير الفحول لبيان سعة خيالهم وحضور بديهتهم .

وأما قول عنترة لعبلة : " أنا ليث غابتها ، وأنت لباتى " « ٥٣ » فصورة كررها شوقى مراراً ، كقوله " ضرغام الشرى " ، و " لا أجترى على لباة عنترة " « ٥٤ » ، و " تلك لعمرى نبرة الأسد " « ٥٥ » ، :

و " الوقار الوقار يالباة النيل ... ولا تجعلى الزئير النحيبا " « ٥٦ »

و " احمى حمى الليث فى أيام غيبته ... إن اللباة تحوط الغاب أحياناً " « ٥٧ »

و " إننى الليث ساعدى هو سنى " « ٥٨ » ، وقد علمنا أن الرجل يشبه بالأسد فى شجاعته وإقدامه ، وأن المرأة تشبه بالغزال فى رقتها ونعومتها ، كما فى قول البارودى :

" قد تولى إثر غزلان النقا ... ليس شعرى أى واد سلكا " ،

وقد تشبه المرأة بالمهاة نظراً لجمال عينيها ، كما فى قول البارودى أيضاً :

" محا البين ما أبقت عيون المها منى ... فشبت ولم أقضِ اللبانة من سنى "

وقد يستخدم الشعراء صوراً وأخيلة مطروقة . ولكنهم يحسنون صياغتها كما قال البارودى يصف شجاعته :

" فقـد أنود السبنتـى عـن فـريستـه ... وأفجـأ البطـل الحـامى فأختبط "

فلم يقل الشاعر إنه كالليث شجاعة ، بل قال إن شجاعته تمكنه من أن يذود الليث عن فريسته ، وهذا تصوير مولد مبتكر .

ولقد كـرر شوقى صوراً وأخيلة أخرى ، تتعلق بنباح الكلاب وعواء الذئاب ، وماشابه ذلك من أخيلة اقتصر فيها على ترديد أسماء الحيوان وأصواته ، دون التعمق فى استحداث المعانى وتوليد الاخيلة ، وتلك غلطة نقول لشوقى : " حذار .. ثم حذار من تكرارها " « ٥٩ » .

كمـا يقتبس شوقى بعض التعبيـرات الشائعة كما لاحظ الأستاذ الكبير عباس محمود العقاد فى كتابه " رواية قمبيز فى الميزان " ، فقد أخذ شوقى الشطر الثانى من البيت السائر ، وهو البيت الأول من البيتين التاليين :

" هـى الدنيـا تقـول بملـئ فيهـا ... حـذار حـذار من بطشـى وفتكـى

فـلا يغـرركـم منـى ابتسـام ... فقـولى مضحـك والفعـل مبـكِ "

والشعـراء درجـوا على الاقتبـاس ، لكنهـم يأتون بأحسـن ما اقتبسـوا إذا أرادوا أن تذكـر أشعـارهم وتسير . والحديث يطول عن اقتبـاس المتنبى لأقوال الشعراء الذين سبقوه ، حتى ألف ابن بسام كتاباً عن " سرقات المتنبى " ، ولكن الناظر فى ديوان المتنبى يرى أى مدى بلغه ذلك الشاعرالعملاق من القدرة على توليد الأخيلة .

ولنقف عند قول عنترة المسرحى :

" لقـد مـررت بـوادٍ غـير ذى شجـر ... نضـر ، وإن لـم يصبـه الغـيث ضحاك

مطـيب ، نفحتـنى منـه رائحـة ... كالمسك ياعبل ، أو تعلو على ذاك " « ٦٠ »

وعند قول عنترة التاريخى

" ريـح الحجـاز بحَـق مـن أنشـاك ... ردى السـلام ، وحَـى من حيـاك

هـبى عسـى وجـدى يخـف ، وتنطفـى ... نـيران أشـواقى بـبرد هـواك

ياريـح لـولا أن فيـك بقيـة ... من طيب عبلة متّ قبـل لقـاك " « ٦١ »

ولننظر أيهما أصدق تعبيراً عن حال عنترة : حال الهوى والوجد ؟

فعنترة يناجى الريح ، ويتوسل إليها ، وكأنمـا هى تسمـع دعاءه وترد تحيتـه ، ويصنـع رابطـة طريفة وعـلاقة مستحدثة بين الريـح الطيبـة الندية وبين نيران أشواقه ، فيوجد بذلك المناسبة لكى يحدثنا عن غرامه ، وعن حبيبته التى جعلها سبباً فى طيب الهواء ومن ثم فى تأثيرها على نفسه . هذه أخيلة طيبة ، جاءت الألفاظ سلسة معبرة عنهـا . أمـا شوقى فيحدثنـا عن واد ، فنتخيل سهلاً مخضراً ، لكنـه يقـول إنه غير ذى شجر ، ثم يعود ويقول إن الوادى نضر ، وهنا نلاحظ تعاظل الألفـاظ ، وعدم اتـفاق المعـانى ، والبطء الشديد فى رسـم الصـورة الشعرية ، فنقرأ البيت كلمة وراء كلمة فلا تكتمل فى أذهاننا صـورة واضحة ، ولا نفهم ماذا يريد الشاعر

أن يقول . هنالك ندرك الفرق بين التشخيص الرائع والتشبيه الخفى الهامس ، يساعدهما انسجام الألفاظ ، وتقسيم المعانى ، وبين العبارات غير المعبرة وغير المصورة .

ويقع نظر القارئ لكتاب " مسرحيات شوقى " لمحمد مندور على فقرة يمدح فيها المؤلف وصف شوقى للخمر :

" حفّ كأسها الحبب ... فهى فضة ذهب "

هكذا كتب البيت الذى يثنى عليه مندور ! إذ يقول إن وزن البيت مترقص يوحى بالحركة ، فلنسلم نحن بهذا ، ولكن أية براعة فى تشبيه الفقاعات التى تطفو على كأس الخمر بالفضة التى تطفو على الذهب ، إنه تشبيه لونى ظاهرى محض ، ليس فيه تصوير لحركة الخمر فى الكأس ، ولا لتأثيرها على محتسيها ، ولنسأل كيف يحفّ الحباب بالخمر وهى داخل الكأس ؟ وكيف يتتابع لفظا الفضة والذهب هكذا بدون أداة عطف ؟ إن أراد شوقى تصوير حركة الخمر فى الكأس فلينظر معنا فى قول محمود سامى البارودى :

" ينزو لوقع الماء دُرّ حبابها ... نزو المعابل طرن عن أقواس "

فالنزوة أعظم تعبيراً عن الحركة التلقائية ، فكأن الخمر تريد الماء وتتطلع إليه ، ولم يكتف الشاعر بهذا بل حدد التشبيه وأضاف إلى قوته ، فذكر نزوة السهام على وجه التحديد ، إذ تطير مندفعة عن أقواسها ، فتكون فى غاية السرعة ، فكأن الحباب أخذ كل هذه الأوصاف الحيوية ، فضلاً عن أن الشاعر قد شبهه بالدر ، ولفظ الدر يتوارد فى الخاطر مع السوائل ، لأنه ينشأ فى ماء البحر ، ولذلك نقول إن البديهة أسعفت البارودى فى تشبيهه .

كما وصف البارودى قدرة الخمر ، وتأثيرها قائلاً :

" حتى إذا اصطفقت ، وطار فدامها ... وثبت فلم تثبت لها الأجسام "

والبيت ملئ بالاستعارات ، التى تجعل من الخمر خصماً عنيداً قادراً على تحدى إرادة الإنسان والتأثير عليه .

كما جمع البارودى فى وصف آخر بين لون الخمر ، وأثرها على العقل فقال :

" فطاف بها شمسية لهبية ... لها عند ألباب الرجال ثئور
إذا ما شربناها أقمنا مكاننا ... وظلت بنا الأرض الفضاء تدور "

والتعبير خيالى كما نرى ، غنى بالتصويرات التى قوامها الاستعارة والكناية ، فهو تعبير شعرى ناجح ، كان على شوقى أن ينظر فيه ، ويحاول النسج على غراره . ولقد اكتفينا بنقد تلك التعبيرات القليلة .

وفى نهاية هذه الصفحات الأخيرة من البحث نقول ملخصين إن فن الصياغة الشعرية عند شوقى لم يكتمل ، كما أن معايشته وإحساسه بالمواقف التى عبر عنها لم ترق إلى المستوى الأمثل . وقد دللنا على رأينا هذا بضرب الأمثلة من مسرحيات شوقى ، ومحاولة تحليل نصوصها الشعرية ، وما غرضنا إلا إحقاق الحق ، وتسجيل الرأى الصواب .

الخاتمة

يجدر بنا فى ختام البحث أن نتحدث عن أمرين : أولهما وصف البحث وتبرير اختياره على هذا النحو ، وثانيهما محاولة الإجابة عن السؤال التالى : هل نجح أحمد شوقى فى كتابة المسرحيات ؟

قارنا فى هذا البحث أعمال شوقى المسرحية بعضها بالبعض الآخر ، مع عدم إغفال آراء بعض الدارسين ، الذين اهتموا بالمسرح الشوقى ، مثل الدكتور محمد مندور ، والأستاذ الكبير عباس العقاد ، وصاحب النظرات التحليلية ، الذى علق على مسرحيات شوقى التاريخية الخمسة باستثناء مسرحية " عنترة " . وقد أفدنا كثيراً من المعايير النقدية الهامة التى قدمها الفيلسوف أرسطو فى كتابه " فن الشعر " ، وهو من أمهات كتب النقد المسرحى .

وقد أفادتنا الدراسة المقارنة لأعمال شوقى فى التوصل إلى نتائج لم نكن لنستطيع الوصول إليها لو أننا درسنا كل عمل على حدة ، ذلك أن كتابة المسرحية صنعة فنية لها أصولها المطردة التى تعارف عليها الكتاب والنقاد ، فعالجنا على سبيل المثال تصوير الشاعر لشخصياته فى مسرحياته كلها معاً ، حتى يظهر أمامنا وجه الصواب عنده ووجه الخطأ . كما حللنا مثلاً نهايات مسرحيات شوقى لكى نبين أى تلك النهايات أفضل ، وأيها أقل فضلاً ، وهل تتوافر فيها شروط النهاية الناجحة مسرحياً أم لا ؟ وهكذا حاولنا النفاذ إلى مضمون الاعمال المسرحية كى نمتحنها وننقدها نقداً وافياً ، وكى تكون أحكامنا عليها مصنفة ومبوبة ، فلا تؤدى إلى اللبس والغموض .

وقد أفادنا هذا المنهج كذلك فى تقديم وجهات نظر النقاد الذين أشرنا إليهم فى خلال السياق ، حتى نضعها هى الأخرى موضع النقد ، فلا نتخذها أساساً نبنى عليه ، بل عنصراً قابلاً للتعديل والقبول ، أو الدحض والرفض . هكذا اتفقنا طوراً مع أولئك النقاد ، واختلفنا معهم طوراً آخر ، هادفين إلى تقديم رؤية نقدية لمسرحيات شوقى قوامها الموضوعية فى دراسة النصوص المسرحية ، وقد ذيلنا كل عنصر من عناصر البحث بالنتائج التى توصلنا إليها .

أما عن السؤال الذين طرحناه : هل نجح شوقى فى كتابة مسرحياته ؟
فللإجابة عليه نقول : إن المسرح ضرب من ضروب الفنون ، له أسسه ، وقد أوضحنا أن شوقياً لم يوفق كل التوفيق فى فنه ، فلم يحسن الاستفادة من حقائق التاريخ فى صنع مآسيه ، وبالغ فى تقدير قيمة البطولات النسائية فى تسيير التاريخ ، وأهمل تصوير تيار الشعور فى شخصياته ، فبدت غير مؤثرة . كما أفرط شوقى فى تجميل مسرحياته بالغناء والرقص فأضعفها ، ولم يتعمق فى تحليل الصراع بين القوى المتناحرة كالخير والشر ، ولم يكمل تأثير بعض مواقفه الناجحة بتجاوزه لقواعد الفن . كما خرج عن الوحدات المسرحية التقليدية خروجاً مطلقاً ، ولم نجد مبرراً [illegible] للوقوع فى كل هذه الهنات ، إلا كونه مرتاداً لمجال المسرح الشعرى ، وكنا نود أن يدخل شوقى هذا المجال مقتحما متجاوزاً ، فيخرج منه ملتزماً رائداً . ولهذا يحق علينا أن نعرف لشوقى بفضل واحد ، وهو فضل الاجتهاد والارتياد . ولئن اعتنق بعض النقاد رأياً غير هذا ، فإن لنا فى رأيهم رأياً .

المصادر

مسرحيات شوقي

١ - مسرحية " على بك الكبير " ، المكتبة التجارية الكبرى ، القاهرة ، (بدون تاريخ) .
٢ - مسرحية " عنترة " ، المكتبة التجارية الكبرى ، القاهرة ، (بدون تاريخ) .
٣ - مسرحية " قمبيز " ، المكتبة التجارية الكبرى ، القاهرة ، (بدون تاريخ) .
٤ - " مصرع كليوباترا " ، المكتبة التجارية الكبرى ، القاهرة ، ١٩٧٤ .
٥ - " مجنون ليلى " ، شركة فن الطباعة ، القاهرة ، (بدون تاريخ) .

المراجع

١ - أرسطو : " كتاب أرسطوطاليس فى الشعر " ، تحقيق الدكتور شكرى محمد عياد دار الكاتب العربى ، القاهرة ، ١٩٦٧ .
٢ - الأستاذ عباس محمود العقاد : " رواية قمبيز فى الميزان " ، مطبعة المجلة الجديدة القاهرة ، بدون تاريخ .
٣ - د . محمد مندور : " مسرحيات شوقى " ، الطبعة الرابعة ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، بدون تاريخ .

هوامش البحث

« ١ » راجع كتاب العقاد : " رواية قمبيز فى الميزان " ، ص ٢٠ .
« ٢ » شوقى ، " قمبيز " ، ص ٨٢ .
« ٣ » قمبيز ، ص ٨٣ .
« ٤ » قمبيز ، ٦٢ .
« ٥ » قمبيز ، ١١١ .
« ٦ » قمبيز ، ٨٩ .
« ٧ » محمد مندور ، " مسرحيات شوقى " ، ص ٨٨ .
« ٨ » أرسطو ، " كتاب الشعر " ، ٨٤ .
« ٩ » من مصرع كليوباترا ، ٣٤ .
« ١٠ » عنترة ، ٤٠ .
« ١١ » عنترة ، ٤١ .
« ١٢ » عنترة ، ٩١ .
« ١٣ » عنترة ، ٣٧ .
« ١٤ » عنترة ، ٩٤ .
« ١٥ » عنترة ، ٦٦ .
« ١٦ » عنترة ، ٦٦ .
« ١٧ » مسرحيات شوقى ، ص ١٠٠ .
« ١٨ » عنترة ، ١٠٤ .
« ١٩ » مجنون ليلى ، ٧٥ .
« ٢٠ » مسرحيات شوقى ، ٩١ .
« ٢١ » مسرحيات شوقى ، ٩٢ .
« ٢٢ » على بك الكبير ، ١٢٢ .
« ٢٣ » على بك الكبير ، ١٢٧ .
« ٢٤ » مسرحيات شوقى ، ٦٨ ـ ٦٩ .
« ٢٥ » مسرحيات شوقى ، ١٠٦ .
« ٢٦ » من مصرع كليوباترا ، ٧٠ .
« ٢٧ » على بك الكبير ، ٢١ .
« ٢٨ » مجنون ليلى ، ٧٨ .
« ٢٩ » مسرحيات شوقى ، ٥١ .
« ٣٠ » قمبيز ، ١٠٣ .

« ٣١ » قمبيز ، ١٢١ .
« ٣٢ » من مصرع كليوباترا ، ١٠١ .
« ٣٣ » من مصرع كليوباترا ، ٩٩ .
« ٣٤ » على بك الكبير ، ١١١ .
« ٣٥ » على بك الكبير ، ١٢١ _ ١٢٢ .
« ٣٦ » مسرحيات شوقى ،٨١ .
« ٣٧ » كتاب الشعر ، ٨٦ .
« ٣٨ » كتاب الشعر ، ٦٠ .
« ٣٩ » كتاب الشعر ، صفحة " و " من المقدمة .
« ٤٠ » قمبيز ، ٢٩ .
« ٤١ » ديوان هاشم الرفاعى ، ص ٢٤٢ _ ٢٤٣ .
« ٤٢ » من مصرع كليوباترا ، ٥١ .
« ٤٣ » من مصرع كليوباترا ، ٦٣ .
« ٤٤ » قمبيز ، ٢٧ .
« ٤٥ » قمبيز ، ٨٣ .
« ٤٦ » مجنون ليلى ، ١١٧ .
« ٤٧ » عنترة ، ١٣٩ .
« ٤٨ » عنترة ، ٨٤ .
« ٤٩ » عنترة ، ١٣٨ .
« ٥٠ » من مصرع كليوباترا ، ١١٠ .
« ٥١ » على بك الكبير ، ٩٠ _ ٩١ .
« ٥٢ » من مصرع كليوباترا ، ١٥ .
« ٥٣ » عنترة ، ٣١ .
« ٥٤ » عنترة ، ٨١ .
« ٥٥ » عنترة ، ٨٥ .
« ٥٦ » من مصرع كليوباترا ، ٧٩ .
« ٥٧ » على بك الكبير ، ٥٧ .
« ٥٨ » على بك الكبير ، ٥٢ .
« ٥٩ » من مصرع كليوباترا ، ٤٧ .
« ٦٠ » عنترة ، ٣٧ .
« ٦١ » ديوان عنترة ، بيروت ، ١٩٥٨ ، ص ١٨١ .

طبع بمطابع دار علاء الدين للطباعة والنشر
تحت رقم أيداع ٤٠٠٥ / ٨٨